

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

يونيو ٢٠٠٨ - العدد ٢٧٤

غالب هلسا من الخماسين إلى السؤال

توثيق
الذاكرة
الشعبية



الرقص
علي الشاشة
الفضية

« صورة العامة في الخطاب السلطوي
الكائنات المنسية بين الشعر والتشكيل
« أغنية إلى النهار » مسرحية شعرية »

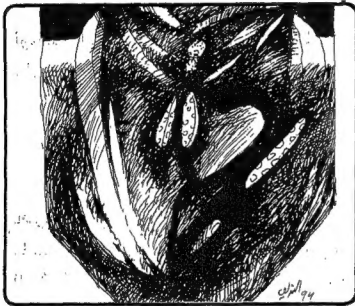
أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الرابعة والعشرون

العدد ٢٧٥ يونيو ٢٠٠٨



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد

رئيس التحرير: حلمي سالم

مدير التحرير: عبيد عبد الحليم

مجلس التحرير: د. صلاح المنصوري /

طلعت الشايب / د. علي مبروك /

غادة نبيل / ماجد يوسف /

د. شيرين أبو النجا / فريد أبو سعدة

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني
إخراج فني: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحتا الغلاف الأمامى والخلفى الفنانة: فائق النواوى
والرسوم الداخلية الفنان: عثمان الشريف

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى/ مجلة (أدب وثقافة): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكتروني:
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب وثقافة) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت جرب
القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- مفتتح: الإمعة / شعر / ماجد يوسف ٥
- صورة العامة في الخطاب السلطوى / مقالة / د. محمد حلمى عبد الوهاب ١١
- أغنية إلى النهار / مسرحية / السماح عبد الله ١٧
- قصائد الكائنات المنسية / شعر / وليد منير ٣٧
- الديوان الصغير:
- غالب هلسا من «الخماسين، إلى السؤال / إعداد وتقديم د. ماهر شفيق فريد ٤٧
- سوسيولوجيا الحياة فى رواية «إسكندرية ٦٧» / نقد / ... شوقى بدر يوسف ٨٠
- الوقت بجرجات كبيرة / تحية / أمجد ناصر ٩٥
- ليس بياناً فى حضرة الشعر / شهادة / موسى حوامدة ٩٧
- تحريك الأيدي بين العالم والذات / ألعاب الأدباء / فريد أبو سعدة ١٠٢
- هيكل الزهر وصناعة الأسطورة / نقد / شعبان يوسف ١٠٥
- الشاشة الفضية والرقص / سينما / أشرف بيدهس ١٠٩
- ضرورة توثيق الذاكرة الشفوية / رأى / مهند صلاحات ١١٣
- مس الجريف / قصة كلاريس ليسبكتور / ترجمة خليل كلفت ١١٥
- لما تبعنى معلمى / قصة / قاسم مسعد عليوة ١٢٢
- الغريان وشجرة التوت / قصة / محمد فرج ١٢٥
- النداء / قصة / عماد طه ١٢٧
- ذكرى / شعر / حسن فتح الباب ١٢٩
- ابن سنوحى .. لا يكتب وصيته / شعر / عبد المنعم حسن ١٣١
- حلول واتحاد / شعر / مختار غالى ١٣٦
- منتدى الأصدقاء ١٤٠
- مروج الذهب ١٤٤



الإمامة

شعر

ما جاء في يوسف

.. وأهو عميرى ضاع فى المعيرة
.. خلا السنان مستخلفه

ملقى شىء أخير عجب
وسفالتة حتى بدون سبب
زى الرجل لو إمسه

خانع .. وخاضع .. فأنهى
قدام رئيسه بيتنى
طعاع .. وندل .. خيس .. ينسى
وحيارته دايما فجع

طبع الرجل لو إمسه

يكذب بلا خوف أو خجل
يطعن زميله بدون وجل
كل لانه ملبان بالتجمل
أخلاقه مشه منزع

أدب وقد ودى من سمات الإمته

وكلامه فارغ .. جـ جـ جـ

هذا بسلا ماته الإم قـ

سما فل سـ قـاله يدون نظير
عـايش ومـتـرـى فـ حظير
وان جـيت على علمـه الغـزير
تلقاه فـ تحـشـيش وفـ جـعـه

هذا سـبـيل الإم قـ

ويرثها السـهـره انسـجـام
لجناب رئـيسـه المسـتـهام
بالبت ليلي أو سـهـهـام
واليله حـمـرا مـشـخـله

هذا سـلـاح الإم قـ

وحـرامـى له فـ السـرـقـة باع
ولذمـتـه مـحـيطـات وسـاع
وضمـمـير أحـمـاله إلى الإيداع
وكاسـات قـسـامـه مـثـرـعـه

أهو هو هذا الإم قـ

عـايش سـفـالتـه بانـتـشا
.. م الصـبـح لما للـيـشا
ولا فـيش كـسـوف عنده وخـشا
.. لما يـكون «ضـمـك» و«مـع»

أدب وفـ

هذا سلوك الإثم

يمجد رثيئته ويطعمه
يشكر أدائه ويطعمه
ويبذل له إن أمكنه
بمكيبه يسرى مستقره

هذا تاريخ الإثم

وان راح رثيئته لـ ١٠٠ سبب
يقلب عليه من غيبره
ويستدعي يوس العبد
ورصييد نفاقه فبيعه سيده

هذا كتاب الإثم

كتاب لرقبه بامتنان
فهرحمان بأفكاره العززان
ومؤيدته من قيزان
نفيسه هواه تصدعه

هذا طريق الإثم

أسبب تاذي فن الخلسه
وخبير في وضع القلقسه
مين غيبيير أسف عنيده وأسى
إن كيسان له فيهم منفضه

هذا تراث الإثم

أدب وند

وزعميم كـ يـ يـ ر ف الانيـ هـ اـ ز
ان شـ اـ لـ هـ يـ تـ جـ جـ وـ زـ جـ وـ اـ ز
من غـ يـ ر مـ اـ يـ فـ قـ ر مـ هـ اـ لـ جـ هـ اـ ز
وعـ رـ و سـ تـ هـ زـ خـ ر هـ مـ طـ ر قـ هـ

هذا تاريخ الامم

وَيُنَادِيهِمْ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا خُذُوا
 زِينَتَكُمْ لَإِنَّكَ أَنتَ الْيَوْمَ فِي
 يَوْمِ عَزَائِكُمْ أَنتَ الْيَوْمَ فِي
 يَوْمِ عَزَائِكُمْ أَنتَ الْيَوْمَ فِي
 يَوْمِ عَزَائِكُمْ أَنتَ الْيَوْمَ فِي

مہدی سب-چایا الاق-عہ

عبيد خيبر وفي منظمة المـ
ولم يـلـهـ اـرـيـهـ خـيـر
جـمـهـورـيـهـ وـيـمـشـقـ فـارـعـي
وـفـيـقـهـ يـيـمـلـكـ مـنـزـعـهـ

هذا سلوك الامم

وليلته يباريق رافى آيات
وعينه يوم فاحش البيان المينات
وبينبات يقبض البزم آيات
بأيدى ندم راتمه ماسموتعنه

هذا تاريخ الإقليم

وَيَفِيضُنِي فِي كُلِّ الْبُشْرَى

آدب و نقد ... من الشبرير في المخبضون

وف كل شيان مساوا قف فيه دون
على كل لون مستور قف فيه

هذا الذي هو إتمامه

يعرف تمام إزاي يصير
يلبس جزم حسب الأصل
لحد تاريخ الوصل
يشعر ف ميزاته بدقه

هذا الذي هو إتمامه

ح افضل اقول ايه ولا ايه
وربما صبه تنذب ف عينييه
لما قف من «شي» لبييه
ماعتش حاجه بتدعه

هذا الذي هو إتمامه

ولأسف النوع دا شاع
بيزيد بدون أي انقشاع
أما الشريف فعلا.. شاع
.. مناشي ف طريق ما أبدعه
.. برغم هذا الإتمامه

وادي عمري ضاع ف المعصيه
سباب لي السنن مستخافه
مالقش شيء أخير عجب
وسفالتة حتي بدون سبب

أدب وقد زي الرجل لو إتمامه

صورة العامة في الخطاب السلطوي

د. محمد حلمي عبد الوهاب

والذي يمارس العنف عبر الرموز والإيحاء، والتسلط الديني، والذي يوهم معتقيه أنهم يمتلكون ناصية الحقيقة المطلقة وأن ما عداه من خطابات أخرى محض وهم وضلال!... إلخ. ومن ثم يكاد استبداد الخطاب وتسلطه يتجلى في كافة الأصعدة ومختلف المستويات.

وبحسب ميشيل فوكو (ت ١٩٨٤)، فليس ثمة سلطة واحدة، وإنما سلطات متعددة منتشرة فوق الجسد الاجتماعي بأكمله، وفي كل هذه السلطات، أو في داخلها هناك ضروب من المقاومة والنضالات المحددة. وهي حاضرة في كل مكان، ليس لأنها تمتلئ بتجميع كل شيء ضمن وحدتها التي لا تقهر، بل لأنها تنتج ذاتها في كل وقت وحين. وطبقاً لرؤيته هذه، يجب اعتبار السلطة وما تستدعيه من مقاومة سمة كلية الوجود للتفاعل الإنساني.

والأمر ذاته، ينطبق بصورة أو بأخرى، على تسلط الخطاب عامةً والذي يوجد في كل مكان وقد ينشأ عن السعي وراء أي هدف كما يمكن تحليل استخداماته طبقاً. لأكثر الاعتبارات المساعدة والتقييمية تنوعاً. ذلك أن تسلط الخطاب إنما يستتر- كموتنا وظهورا- بين شبكيات العلائق الفردية والمجتمعية، كما ينزع دائماً إلى الظهور مولداً حالة من الاغتراب تعد بعثابة النواة الأولية لكافة ضروب العنف والمقاومة.

في الوقت
الذي يخيل
فيه للبعض أن
التسلط حكر
على الخطاب
السياسي دون
غيره من
الخطابات
الأخرى،
يصادف المرء
كلاً من
التسلط
اللغوي

أدب وفن

فعلى مستوى الخطاب السياسى، نلاحظ أن القرض الأساسى منه ليس الإقناع والمجادلة، وإنما الخضوع والانصياع، وبحسب آلن غولد شليفر، يستلزم الخطاب السياسى السلطوى بنية هدمية لفهم معناه، ومن ثم فوجدنا قمة الهرم السلطوى تحصل على المعنى الحقيقى والكامل، فيما لا تحصل القاعدة الجماهيرية إلا على انعكاس باهت له، وهكذا لا يبقى أمام الآخرين سوى أن يقلبوا بالعلاقة المحدودة التى تصلهم، أو ما تبقى لهم من فتات المعرفة!!.

وتبعاً لتعدد أنماط السلطة وأشكالها، تتعدد أيضاً طرق اشتغال التسلط داخل بنى الخطابات والسلطات هذه، فالبيئة الدينية، وبصورة خاصة، يمتاز خطابها بالمطابع الأحادى، حيث لا حقيقة تعلق فوق رغبة مرجعيتها، الأمر الذى دفع فوكو لأن يقول ذات مرة: أما لقد أصبحت الحياة الآن أحد أغراض السلطة!، ومن ثم، يجب التخلي عن الطرح السلطوى لخطاب السلطة الذى نُتعت به أجهزة الدولة فقط وكان الجلايا الاجتماعية الأخرى بريئة منه!!.

ومثل هذا التنظير الذى نبتناه هنا لظاهرة السلطوية فى المجتمع إنما يرمى إلى التنقيب عن ينابيع البنيات السلطوية وعن السبل الكفيلة بالإصلاح: إصلاح البنيات العملية التى تهيك العمل اليومي فى جميع الفضاءات، ومن ضمنها الخطابات المناهضة التى تسعى لإيجاد بديل لتسلط الخطابات المهيمنة. فكيف ينشأ التسلط الخطابى؟ وما مدى انعكاس ذلك فى سياق تميظه لفئات المجتمع وطبقاته العاملة؟ وما موقع الرعية من هذا الخطاب السلطوى؟ وكيف نشأ فى المقابل من ذلك خطاب إنسانى تميز به المتصوفة دون الفقهاء والفلاسفة فى الفضاء الإسلامى!!؟.

واقع الأمر أن المتسلط يسعى دائماً وأبداً لفرض آرائه/أحكامه على جموع الجماهير، وبذلك أن تقاومه الأخيرة تسعى إلى التماهى/التأخى معه والإعجاب به والاستسلام كلية لإرادته المتسلطة فى حالة من التبعية الشاملة. وفيما يعظم المَقهورُ أمرَ المتسلط المستبد ينهار اعتباره لذاته، فلا يرى فى الأول سوى نوع من الإنسان الفائق الذى له حق السيادة، ولا يرى لنفسه سوى فضيلة المهانة والنوع!!.

ومن هنا، تجرّ حالات الاستنزاف والتزلف والتقرب، ويتحدد الاعتبار الذاتى انطلاقاً من درجة القرب من المتسلط المستبد. كما لو أن الاستكانة والمهانة جزء من طبيعة العوام! حيث تنفرد فى نفسية الجماهير مشاعر الخوف والهلع، كحالة من عممية الوعى التى خلفتها السلطة، كل ببلطة قائمة. وفى كل الأحوال تظل مثل هذه الجماهير الفقيرة فى حالة من السكون القاتل الذى يخيم فوق الرؤوس ولا تقطعه سوى فقاعات تمرد فرقى، لا تلبث هى الأخرى أن تغيب، متخلفة وراءها مزيداً من القناعة باستحالة الخلاص!! فكيف ينظر الخطاب الفلسفى والسلطوى للعامة؟ وما هى محدّدات وأسباب تلك النظرة ومآلاتها فى دنيا الواقع!!؟.

أدب ونقد
يمكن القول: إن كلا الخطابين، الفلسفى والسلطوى، يعانيان من التمييز فى النظر إلى الناس وعدم المساواة فيما بينهم. فعلى مستوى الخطاب الفلسفى،

يكفى ما كتبه أرسطو في كتابه "السياسة" من أن ألفطرة هي التي أرادت أن يكون البرابرة عبيدا لليونان، وأن الآلهة خلقت نوعين من البشر: نوعاً رفيعاً زوده بالعقل والإرادة، وهم اليونانيون بطبيعة الحال، ونوعاً آخر لم تزوده الآلهة إلا بالقوة الجسدية وما يتصل بها، وهم البرابرة، من غير اليونانيين. وأن الآلهة قد شاعت أن يكون التقسيم على ذلك النحو، ليسد البرابرة النقص الموجود عند اليونانيين، الأمر الذي يستوجب أن يظل هؤلاء عبيداً مسخرين لخدمة الجنس الأرقى، ذي العقل الرشيد^{١١}.

ولأسف الشديد، ظل هذا الخطاب سائداً لفترات طويلة في التاريخ، مثجلاً في أشد المناسبات شوفينية، فعندما أقر الإسلام التقوى معياراً للمفاضلة بين الناس، كانت شريعة روماً هي السائدة في بلاد الشام، وفي ظلها، كان الناس يُقسَّمون إلى أحرار وغير أحرار، والأحرار بدورهم ينقسمون إلى طبقتين: أحرار أصلاء، وهم الرومان، وأحرار غير أصلاء، وهم اللاتينيون. وهؤلاء بدورهم كانوا أربعة أنواع: الأرقاء والمعتقون، وأنصاف الأحرار، والأقنان التابعون للأرض^{١٢}. وفي السياق ذاته، كان الأحرار الأصلاء يتمتعون وحدهم بكافة الحقوق السياسية والمدنية، فيما يحرم غيرهم من مباشرة العمل السياسي حتى ولو كانوا أحراراً غير أصلاء^{١٣}. ومن ثم، طبع الخطاب اليوناني الفلسفي في تقنية السلطة أن عوام البشر أخساء بالطبع وأنهم خلقوا من طبيعة تربية بحتة، وأنهم أقرب إلى الأنعام^{١٤} تُختزل حاجياتهم في الملك والمشرب والتناسل ليس إلا^{١٥}. لدرجة أن كان اليونانيون ينفرون من الأعمال اليدوية ومن يقومون بها، ويرونها أمراً خليقاً بالوضعا من العبيد والإماء^{١٦}. ومع انتصاف القرن الثالث الهجري، تبلورت فئتان من مثقفي الإسلام شغلتا القرون اللاحقة وهما: المتصوفة والفلاسفة، وفيما كان الأقطاب يعبرون عن النهج الأشد تكاملاً للتصوف في منحا الاجتماعي والسياسي، كان الفيلسوف متعالياً على الخلق قريباً من السلطة بعيداً عن الناس في الوقت الذي يفترض فيه للمثقفية الفلسفية أن تنبسط أرقى حالات الوعي الاجتماعي.

وفي المقابل من ذلك، ظل الفقهاء والفلاسفة يؤهلون على سياسة التمييز بينهم كطبقة عليا في هرمية المجتمع الإسلامي وبين العامة من الرعية فيما استمر التصوف الإسلامي مرتبها إلى هذا المسلك، التحيز للطبقات الدينية، دون الفلسفة، ربما لأن الأصل المشائي الذي قامت عليه الفلسفة الإسلامية قد ضاهم بلاوة في إقصائها عن قضايا الجمهور، أو لأنها قد نشأت، في الأساس، وترعرعت في كنف السلطة ورعايتها. ومعلوم أن كل سلطة قائمة إما أن تنتمي إلى أنظمة الاستقرار السياسي، أو أن تبقى متسلطة فتتجه إلى أنظمة الطفرة والتحولات الفجائية حتى على مستوى خطابها السياسي، ولا أدل على ذلك مما يستود الخطابات السياسية المعاصرة من تحوير للشارع العربي تارة أو كبح تصاعد المدح فيه تارة أخرى.

أدب وفد

فما مصدر التسلط الذي يحكم علاقة ممثلي السلطة بالرعية في كل الأحوال؟

واقع الأمر أن مصدر التسلط إنما ينتج في الأساس بسبب أن عملية السلطة تفرز تناقضا في مصالح القائمين بها والمتعاملين معها. ومن هنا، يكون تسخير وتوظيف الأشخاص والمؤسسات التي تأسست بفعل وعى السلطة بذاتها، أو بفعل الوعي الفردي لمن بيده مقاليد الأمور. ويدهى أن يكون وعى السلطة منحازا لها لا يهمه بناء الدولة بقدر ما يهمه بناء السلطة، بل إنه يرى غالبا في بناء الدولة، كمؤسسات مجتمع مدني بلغة العصر، قيذا يقيد السلطة ويحد من صلاحياتها^{١١}. وليس غريبا إذا أن يحول مثل هذا الخطاب دون تبلور أية خطابات أخرى من شأنها أن تسحب بساط السلطة من تحت قدميه بل إنه يسعى لاحتكار الخطاب الإعلامي على سبيل المثال ليستحوذ بمقره على المعلومة ويوظفها لصالحه.

فالوعي الفردي وعى أناني طبيعته يهدف أولا وأخيرا إلى تحقق مصلحته الخاصة، وهو لهذا السبب يختزل الدولة في السلطة فيتقن في بناءها (بناء السلطة لا الدولة) وفي قوة مؤسساتها الاستخباراتية/الأمنية وفي مدى سيطرة رجالها وولاتهم واستبدانهم بالرأى والمشورة تماها مع المتسلط والمنصب والجاه والسلطان.

وليس غريبا كذلك أن يسود منطق الرعية في فترات طويلة من التاريخ الإنسانى حيث كان أغلب الملوك ينظرون إلى العامة إما باعتبارهم قطيعا من الغنم، أو باعتبارهم مصدر تهديد للسلطة القائمة. ومن ثم كانت فكرة الدولة تقوم أساسا استنادا إلى حاجة المجتمع للأمن، فكانت تعرف قديما بالدولة الحارسة. وفي سبيل تأكيدها لوظيفتها هذه استعارت السلطة العلاقة الحاكمة للراعى والغنم^{١٢} ويدهى أن كل من يخرج عن حدود القطيع، تلك التي يرسمها الراعى بالطبع، تناله عصا الأخير وما أطولها وأقساها^{١٣}.

وقد ساهمت الأدبيات السلطانية التي نشأت مبكرا في الإسلام، في تأكيد وتأييد مثل هذه العلاقة. ففي كتابه إلى الحسن البصرى بشأن قول الأخير بالقدر، يقول الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان: "وقد عرف أمير المؤمنين أن الجمهور الأعظم والسواد الأكبر من حشو الرعية وسفلة العامة^{١٤}، ممن لا نظر له ولا رؤية هم أهل جهالة بالله وأهل قصور لضعف آرائهم ونقص عقولهم... يؤمنون بالقدرا^{١٥}.. بل إن ثامة بن الأشرس، أحد أعمدة المعتزلة، كان يعتبر العامة "أنعاما^{١٦}". وهو قول يتم عن نظرة السلطة لرعاياها وكيف أنها، حتى وإن توددت إليها في بعض خطاباتنا تحت ضغوط ما، لا تنفك تنظر إليها باستعلائية أو كقطيع لا يقوى على حراسة نفسه وليس له من نعمة العقل والرشاد أدنى نصيب^{١٧}.

ففي نظرة السلطة لجموع الخلق ثمة مراتب ثلاثة: إذ تنظر إليهم إما باعتبارهم مجرد أدوات، أو باعتبارهم مصدر عبء لا يطاق، أو باعتبارهم عقبة في سبيل تحقيق مصلحتها الخاصة. وغالبا ما تتعامل السلطة مع مواطنيها، ليس باعتبارهم كيانا مستقلا وإنما باعتبارهم مجرد أداة، أو عقبة، أو عبئا وحملًا زائدا عن

أدب و نقد

فالناس/الأدوات، ليسوا في نظر السلطة سوى مادة رهن تصرفها، يتم التلاعب بهم وبمصيرهم لخدمة سطوة السلطة وتوطيد أركانها، أو تازيل وجودها في صراعها مع السلطات الأخرى. فهم بمثابة وقود الحروب والمعارك يتلقون بدلا عن السلطان طعنة سيف في ضربة رمح تحت دعاوى من قبيل الموت في سبيل الوطن!! وهؤلاء دائما ما يزج بهم المستبد في الحروب أو يستخدمهم للترويج لعظمته وعلو مقامه، في مختلف عمليات التبجيل الزائف، ولا أدل على ذلك من توظيف السلطة للمثقفين والإعلاميين!!.

والناس/العقبة، هم من يمثلون مصدر الخطر والتهديد الحقيقي أمام كل سلطة قائمة، وليس بالاطيع على كيان الأمة!! وهم الذين يشككون في شرعية المستبد ومشروعية ممارساته. وفي المقابل تنتظر السلطة للصنف الثالث، الناس/العبء، باعتبارهم شرائح زائدة عن الحاجة في مجتمع الخُمس، على حد تعبير مارتن وشومان، حيث يستحوذ خمس السكان على معظم الثروات والخيرات ولا يتركون للأخماس الأربعة الباقية إلا الفتاة!!.

هكذا تنتظر السلطة لعامة الخلق كعبء لا يحتمل على قلبها، فتك البكّة البشرية المكررة دائما وأبدا، والتي لا لزوم لها بنظر السلطة، تضيق الأخيرة بوجودها فضلا عن مطالبتها وحقوقها. ويكفي للتدليل على ذلك كيف تنتظر معظم السلطات العربية إلى شبابها بهذا النطق بدلا من أن ينظروا إليهم كفرصة سانحة لبناء المستقبل وكرصيد استراتيجي لخلق وصناعته، باعتبار أن الموارد البشرية ورأس المال البشري يشكل ٦٤٪ من عناصر الإنتاج والتنمية.

ومن هنا يفترق المثقف "الأداة" عن ذاته وربما عن مجتمعه برمتها!! وبحسب ألفن جولدنر، تقف بعض العوائق حائلا دون تحقيق فرص أعلى للحراك الاجتماعي Social Mobility لهؤلاء المثقفين، مهددة لنوع من الاغتراب السلبي يتجسد، فيما يطلق عليه عبد الله العروى "الغبرات الضئيلة بالحياة العامة"، حيث يتعالى المثقف عن قضايا الشارع ويلوذ بقضايا السلطة أو قضايا الفكرية مترفعا عن المشاكل الخيالية بدعوى تفاهتها، وذلك عين ما تزنيه السلطة للمثقف، أن يكون غير ذي صلة بقضايا الجمهور- باستثناء تلك التي يهمها الإطلاع عليها- ما دام يمتلك سلطة الهيمنة على العامة، وما دام يستقطب مستمعين ومريدين وأتباعا.

وهكذا تابع فلاسفة الإسلام مقولات أرسطو فراحوا يحذرون على المستوى النظري من الكلام في دقائق الفلسفة وعلم الكلام أمام العوام!! في الوقت الذي توطدت فيه علاقة المتصوفة بالعامة وللدرجة التي صرح فيها أبو طالب المكي في كتابه "قوت القلوب" بأن الأبدال إنما انقطعوا في أطراف الأرض واستتروا عن أعين الخلق لأنهم لا يطيقون النظر إلى علماء العصر ولا يصبرون على الاستماع لمثقفى هذا الوقت، وأنهم يفضلون العوام على المثقفين لأنهم لا يموهون في الدين ولا يغفون المؤمنين ولا يدعون أنهم

أدب وند

علماء، إذا فهم (العامّة) إلى الرحمة أقرب ومن المقت أبعداً.

ذلك أن التصوف، بمنحاه المعارض للسلطة، الزاهد فيها، المترفع عن الرئاسة، والتعاطف مع العامة - إنما تشكل بوصفه نقیضاً لسلطة الدين كما مثلهما فقهاء السلطان، وقد استطاع المتصوفة أن يكونوا بمثابة الوعاء الذي ضمّ أرواحاً غيّر تخبوية في جعبته، كما أدى انتفاحتهم وتفاعلهم وتسامحهم وتزعجتهم الإنسانية التي يمتازون بها عن غيرهم، إلى تسرب التصوف وتغلغل مبادئه في النفوس على نطاق واسع، حتى شمل هذا التسرب طوائف كانت مهمشة في المجتمع الإسلامي، مستقرة على الأخص في الخطاب السياسي والثقافي، كالشطارين والعينارين، والفتيان، ممن لا حظ لهم إلا في التوبيخ ولا نصيب يخصهم إلا من التقرير^{١١}.

وفيما كان فقهاء السلطة ومؤيديها يعتنقون العامة بأشد الألفاظ تحقيراً، وإلى الحد الذي قرر فيه الطوطشي، في الحوادث والبدع، أن تثقيف الرعام فساداً للدين وتغفقه أسفلة إفساد للدين^{١٢}، وفيما كان فقيه السلطة حبيصاً عن الناس وشواغلهم بتحايله والسلطة القائمة، كان الولي قريباً من الله قريباً من الناس. وقد بالغ ابن مسرة الأندلسي في تثقيف العوام حتى بلغ فيهم مبلغ الحكيم في أمته، الأمر الذي أثار فقهاء السلطان ضده، إذ ذمّر أهل السنة وتوقعوا منه البلية^{١٣}، فيصا يلكر ابن خيّن في المقتبس^{١٤} ومن ثم، تأمروا عليه عند الخليفة الأندلسي وزعموا بأن له شياً بالهائي وأنه يمثل خطراً على الدولة فإرسل في طلبه غير أنه مات في الطريق.

وفي الواقع، لم يكن خوف هؤلاء من أن ينال أولئك الرعام، على حد تعبيرهم، حظاً من العلم، فقد كانوا في كل الأحوال يمثلون مرجعيتهم الدينية وقت أن يتعلق الأمر بفتوى سلطانية، وإنما كان جل خوفهم من طبيعة العلم الذي يلقيه الولي على مسامعهم وما يفضي إليه من نتائج تهدد طبيعة موقفهم في بناء السلطة وهرميتها، وما يتعلق بإعادة ترتيب القوى العاملة في الإسلام وفق الإلهام الصوفي. فكيف يقبل فقيه السلطة معطيات الولاية الصوفية وهي تسحب ثلوث السلطة والزفة والمكانة من تحت قدميه وتقفّ به تحت حذاء الولي^{١٥} وكيف يقبل هؤلاء الخطاب الصوفي الذي يخاطب هؤلاء الرعام^{١٦} قائلاً لكل واحد منهم "وفيك انطوى العالم الأكبر"^{١٧}.

وأسرعان لما نشأ لاحقاً مما يمكن تسميته بالخطاب الطنوقي الشفهي، نظراً لارتباط المتصوفة بالأوساط الحضرية المسلوقة، وباللغات الاجتماعية المبهمة، ويكفي أولئك الذين لا يستطيعون التواصل إلى امتيازات الطبقات اليتيمية (كالتيجان، وتلاك الأراضين، والمثقفين المرتبطين بجماعة السلطة أو المحققين من قبل الشراء وتخصيري الأبناء)، وفيما بعد، تطورت علاقاتهم بالطبقات الكادحة بعد القرن العاشر الميلادي باتجاه ربطهم بالطبقات الخطرة أو المغارضة،

التي كانت تمثل الخطر على استقرار السلطة، لأنّها لا تعظم وجود طبقة صوفية أرسنطراطية، والتي على خلافها راجع العلاج يخطط بالناس ويفاض أبناء البيت، ومن ثم

أَغْنِيَّةُ إِلَى التَّهَّازِ

لهنداءة

إلى ليلى القبروانية

الظلمة أبدا .

السَّمَاحُ عَبْدُ اللَّهِ

جِدَّةُ الْقَوْلِ

من تعب من الفكر وقف حيث تعب ، فمنهم من وقف في
التعطيل ، ومنهم من وقف في القول بالعلل ، ومنهم من وقف
في التشبيه ، ومنهم من وقف في الحيرة فقال لا أدري ،
ومنهم من عثر على وجه الدليل فوقف عنده فكلٌّ عنده . فكل
إنسان وقف حيث تعب ، ورجع إلى مصالح دنياء وراحة
نفسه وموافقة طبعه . فإن استراح من ذلك التعب ، واستعمل
النظر في الموضع الذي وقف فيه مشى حيث ينتهي به فكره
إلى أن يتعب فيقف أيضاً أو يموت .

ابن عربي

أدب و نقد

المتنظر

المتنهن الأول

ينفتح الستار على المرأة والرجل ،
منزويين ، كل في ركن في مواجهة
الأخر ، من الواضح أنهما في حالة
هزال وضعف كاملة .

مكان متسع ، خالي تماما ، ليس فيه أي
شيء ، صخرة هنا ، وحجر هناك ،
الحوائط ترابية متهاكلة ، وثمة كوة لمعرفة
الوقت ، المكان تغلفه ظلمة ما ، رمادية ،
ليست سوداء ولا داكنة ، وإنما تسمح
برؤية تفاصيل المكان ، وملامح الأشخاص

(تقف المرأة ، تروح وتجيء ،
تلتفت إلى الرجل ، الذي يبدو
وكأنه نائم في قعدته ، تهز كتفيه ،
فينتبه)

الزئمان

المرأة :

هل حان موعدنا ؟

الرجل :

أظنه اقترب

المرأة :

أنظر من الكوة . حتى

، نعرف الوقت

(يتسند الرجل على الحائط ،

ويشب برأسه حتى يصل إلى

الكوة ، من الملاحظ أنه يبذل

مجهودا كبيرا)

الرجل :

، الغبار صار عاليا

، ويمنع الرؤية

لعله أصبح عشرين ذراعا

المرأة :

هيا

، لنبدأ الغناء

زمان ما .

ليل دائم .

الشخصيات

المرأة

الرجل

الأب

بلا ملامح تقريبا ، بلا عمر ، منكوشو

الشعر ، يرتدون ملابس مهلهلة من الجلد

البدائي لستر العورات فقط ،

الرجل والأب يغطى وجهيهما الشعر ،

ولحيتهما طويلتان وقدرتان ، من الواضح

أن شخصيات المكان معزولة تماما عن

الواقع .

أدب وثقافة

(يمسك الرجل خشبةً مجوفةً
ومثقوبة ، كأنها آلة نفخ ،
ينفخ فيها ، فتصدر الحانا شجيةً ،
بتكئ المرأة بظهرها على أحد
الحوائط ، ممددة ساقها اليمنى ،
وعاقدة يديها على ركية ساقها
اليسرى المنثنية ، على إيقاع الألحان
تغنى المرأة)
يا أيها النهار
يا سيد الشمس وصاحبة الأمطار
يا أجمل الذكور
يا ربيب الفرج
خط على حيطان هذا الممرج
هذا المكان منذ أعوام
يلفه الغبار
وخاصمتنا الشمس والأنهار
وجسفتنا مع الظلام صار يابسا
ووجهنا
أصبح عابسا
وأكل الجوع الكبار والصغار
وطوّف الجفاف حولنا
وسكن الخراب دورنا
وطال الانتظار
وطال الانتظار
يا أيها النهار
(يلقي بخشبيته المجوفة في يأس)
قد جفّ حلقى
لم أعد أقدر أن أواصل العزف
وذلك النهار لن يجيء
أدب و نقد

بالقناء
المرأة :
ليس لدينا غيره
الرجل :
جربته سبعة أعوام
، ولم يجز
المرأة :
لابد أن يجدي
، فقد سمعت أُمي ذات مرة تقول
إن النهار طيب
، ويعشق الأغاني
والشمس لا تزور أى قطع
، ليس بها لحن
، ولا صوت شجى
كانت تقول إن قطرات المطر
لكى تجيننا
لابد أن تهطل في إيقاع دقة الأغاني
الرجل :
دعى القناء الآن
، حلقى صار جافا
، شرّيبنى قطرتى
المرأة :
ميعاد شربنا لم يأت بعد
، فلنشد إلى غنائنا
، لتتفخ الآن
، ولكن فى حينئذ
وأنا سوف أرقق الصوت
، خفيفا
، وينديا

، وطريا ،
 ، سائغير الكلام بعض الشيء ،
 ، ساقول للنهار كلمات أخريات ،
 ، غير ما اعتدنا عليه ،
 ، مثلا ،
 ، أعطيه وصف أحد الفرسان ،
 يشق ذلك الفبار ،
 حاملا في جيبه الشمس ،
 ، وفي كفيه غيمتين ،
 وحينما يدنو من المكان ،
 ، سوف يرمى غيمته في الفضاء ،
 ، وقبل أن تلامس الأرض ،
 ، سيفخرج السيف ،
 ، يشق الغيمتين في بطنهما ،
 ، فتهلطان ،
 لا بأس لو أضفيت لهة جنسية على ،
 تلامس السيف ،
 ، بطن الغيمتين ،
 ، لن يكون ذلك التلميع واضحا ،
 ، وإنما ،
 ، سأخفي الصوت ،
 ، وأغمض العينين ،
 ، مع تنهيد ،
 ، ويحج خفيفة ،
 ، وحركات راحتي ،
 ، والنهار مثلما كانت تقول أمي ،
 يفهم قصدينا ،
 ، من غير أن نبوح ،
 الرجل :

لكنني لا أستطيع أن أنفخ
 ، مرة أخرى ،
 ، لئزجي الأمر إلى ميعادنا التالي ،
 حينئذ ،
 ، أكون قد أعددت نفسي للحنين في
 الألحان ،
 ، مثلما يجدر بالنهار ،
 المرأة :
 إذن ،
 ، أنظر من الكوة حتى نعرف الوقت ،
 (بلهفة يتسند على الحائط ، ويشب
 برأسه حتى يصل إلى الكوة)
 الرجل :
 ، لقد حان ،
 ، وأصبح الفبار عاليا ،
 ، على ارتفاع خمسين ذراعا ،
 المرأة :
 حقا ،
 ، أنا هامة أيضا ،
 ، لنشرب الآن ،
 (تخرج من جيب جلدتها الأيسر قارورة
 الماء ، ترفعها وتزل قطرة في فمها ،
 تبتلعها ، وتزل قطرة أخرى ، تبتلعها ،
 وتتجشأ ، يقرب الرجل منها ، يجلس
 على مقعده ، ويرفع رأسه في اتجاهها ،
 فاتحا فمه ، فتقطر له قطرة قطرة ،
 يعمرده على معدته ، يقوم ،
 ويتجول في أرجاء المكان ، ثم يلتفت
 إليها متسائلا)

أدب-وقت

، بل زُتت في عينيه أن أمي عندما
فاتحتها

، بفكرة الموت

، ارتضت

وها سبعة أعوام على رحيلها

، مَرّت

، ولم نزل نذكّرها

الرجل :

وهل تظنين بأن صلبه يمكن أن يقمه

، بالوت ؟

المرأة :

، إن لم يقتنع

منعت عنه الترتين في الفداء

، والقرقوشة التي يبلها بقطرة الماء

، في العشاء

وهكذا

حتى يموت من تلقاء نفسه

الرجل :

(بفرح غامر)

ساعتها

، تزيد حصتنا في الفداء والعشاء

المرأة :

(ناظرة إليه بتذمر)

، بل تزيد جصتي وحدي

الرجل :

(متلعثما ، والرعب بارز في عينيه)

نعم

وانما قصدت أن أقول

(بصوت أكثر انخفاضا)

الرجل :

ويعد أن ينقد ماء هذه القارورة

ما الذي سيحدث ؟

المرأة :

سيقبل النهاز

وقبل أن ينقد ماؤنا

، ستهطل الأمطار

الرجل :

(منتبها)

أين أبونا ؟

، الله لم ينتبه إلى موعد قطرتيه

المرأة :

، قد سئمت منه

، لا يريد أن يموت

لذا

علّقته منذ الصباح فوق الشجرة

العجوز

يربط رجله بفرعها

، وكان يضرب الجذع براحتيه

، مثل قطة

، ويبكي

وها هو الآن مدلى

الرجل :

، هل صارحتي بأنني حفرت حفرة

على مقاسه

، لأجله

، وأنها جواز أمنا ؟

المرأة :

لقد فعلت

أدب و نقد

، إن تمررتى ليستا كبيرتين
 الرجل :
 مثل تمررتيك
 أظنه اقترب
 المرأة :
 ، تكونان كحبتى حصى
 أنظر من الكوة ختى نعرف الوقت
 الرجل :
 (ينهض خاملاً ، كأنه لا يقوى على
 الحركة ، ينظر من الكوة الضيقة فى
 الجدار ،
 يقول بصوت عالٍ)
 ما كل ذلك الفبار
 لقد علا
 ، وصار بارتفاع سبعين ذراعاً
 (يجلس فى إعياء)
 المرأة :
 (ترفع حجراً معقوفاً ، وتخرج من
 تحت قرقوشة
 صغيرة ، بهجم ورقة الكوشينة ،
 وترش عليها
 قطرة من قارورة الماء ، ثم تنفخ فيها
 وتبدأ فى
 قضمها ومضغها بنهم ، ثم بتان ،
 ثم بتلذذ ،
 بينما الرجل ينظر إليها فى جوع
 كبير ، وحرمان
 طاعٍ ، بعد أن تزرد القطعة الأخيرة
 من القرقوشة ، تتمم)
 ، هذه قرقوشتى
 صغيرة
 ، ولا تسد جوعتى
 ، إن تمررتى ليستا كبيرتين
 مثل تمررتيك
 دائماً
 ، تكونان كحبتى حصى
 المرأة :
 (تكون قد اقتربت منه ، تشده
 من شعره ، رافعةً رأسه إليها)
 كلامك الثرائر لا يروقنى
 ، ووجهك القبيح لم أعد قابرةً
 ، على احتماله
 (تسحب يدها من شعر رأسه ،
 فيسقط على الأرض ، تواصل
 حديثها بصوت جهورى)
 قرار
 من هذه اللحظة يا صديقى
 ، تمرتك سوف تصبحان تمرّة واحدة
 (يشهق الرجل مرتعباً ، فتواصل
 المرأة تلاوة قرارها)
 ولا عشاء حين يأتى موعد العشاء
 لك
 فترة صمت
 (تتجول خلالها المرأة فى أرجاء المكان
 ،
 بينما ينهار الرجل فى أحد الأركان ،
 واضعاً
 يديه على ركبتيه ، يبدو كأنه يتضاءل
 ،
 تلتفت المرأة للرجل مستفسرةً)
 هل حان موعد العشاء ؟

أدب ونقد



(تخرج من تحت الحجر المعقوف
القرقوشة الثانية ،

وتكرر ما فعلته بالأولى ، وتبدأ في
مضغها بهدوء ،

واستمتاع ، يبدأ الرجل يزحف إليها
على يديه وركبتيه ،

في مذلة واضحة ، تنتهي من القرقوشة
الثانية ، وتقول (

وهذه قرقوشتك

صغيرة أيضا

، وما أزال جائعة

(تخرج القرقوشة الثالثة ، تكرر
الطغوس ، وتضغها ،

ولكن هذه المرة بتلذذ بطيء ،
واستطعام هادئ ،

الرجل يدور حولها في وضعه الزاحف
، منتظرا أن

تبقى إليه بقعة ، مع آخر قطعة
تضغها من

القرقوشة ، تتمتع باستمتاع وكأنها
تخاطب نفسها (

ما أجمل القرقوشة التي كانت نصيب
أبي

حقا

، لقد شبع

تنظر ناحية الرجل ، فإذا به مكوم
في أحد الأركان ،

بعد أن فقد الأمل نهائيا في أية

قطعة ، تخاطبه

أدب وقد

بصوت منخفض)

في مثل هذه الليلة من عامين

أتيتني

، وقلت لي :

أحبك

لمست ناهدي في رقبتي

، وقبّلت فمي

، وعنقي

، وسرّتي

، وفخذي

، قَبَّلتني على بطني

، مشطت شفتاك في كتفي

، في سلسلة الظهر

، وفي رذقي

، في باطن رجلي

، عدلتني

، أغمضت عيني

، وفثحت مسامي

أعطيتني

، كنت كقمصان وكنت كالذبيحة

أعطيتني

كنت كحطاب وكنت شجرة

أعطيتني

، كنت كمطر نازل

، وكنت حربة شققها انتظان البَلّ

، لا الجفاف

(ما زال الرجل في ركنه مكومسا ،

يستمتع إليها ،

فيتضاءل ويزداد تكورا ، يبدو في

حالة خوف ،

تواصل المرأة بعد فترة صمت (

من هذه الليلة يا رفيقي

، وأنا

، نبيحة

، وشجرة

، وترية شققها انتظار اليك

، لا الجفاف

(تسترخي في وضع أنشوى مشير :

وتقول له)

الم تعدني منذ عام

، انني انا وانت سوف نقضي ليلة

دافئة ؟

الرجل :

(في انهاك تام)

نعم

، أذكر انني وعدت

المرأة :

(بدلال)

هيا إذن

، فأنتي أكاد أحترق

الرجل :

(برهبة ورعب بالعين)

لا أستطيع

المرأة :

(ناظرة إليه بتذمر ، ولكن في رجاء

)

لا تستطيع

كل مرة لا تستطيع

أدب-وقف

الرجل :

، صديقي

، كل مرّة أظن أنني سأستطيع

، غير أن جسدي يعوقني

، أحسن أنه من الورق

وليس من لحم ودم

المرأة :

(بحرمان لا نهائي)

إذن تعال

، قُبَلْنِي فقط

الرجل :

وهل ترضيك قبلة ؟

المرأة :

(بصوت يكاد لا يخرج من فمها ،

وباحتياج فائض)

، تعال قُبَلْنِي

، أو المسني

، أو انفخ في فمي

، أو سوّ شعري رأسي الهائج

، قل كلاما ما

، ولا تفعلهُ

(يبدأ الرجل في الزحف ناحيتها على

يديه وركبتيه ،

وقبل أن يصل إليها ، يكون قد سقط

من الإعياء)

ستار

ماذا تريد أن تفعل بعد كل ما فعلت

؟

عشت كثيرا

، وتزوجت

، وأنجبت

كنت في هذا المكان

عندما كان به عشرون رجلا وامرأة

، وكان كل رجل

، ياكل وهذه أربع تمرات

، ويستمتع بالنهار

كان النهار يملأ المكان

وكنت تستطيع أن تجلس في الشمس

تدرك رجليك

، لتشربا منها

، وتغنحاك خذرا حلوا لذيذا

، يتمشى في حناياك

، فتسترخي

أما اكتفيت :

أما شبعت ؟

الرجل :

(متهاك)

أريد ثمرة أخرى

، وقطرة واحدة

، كي أستطيع أن أقبلك

المرأة :

(باستهزاء وهي تقلده)

كي أستطيع أن أقبلك

(تواصل حديثها كالحالة)

إنى أريد أن تغى بوعذك القديم

الشهادة الثاني

المكان نفسه ، في المنتصف تجلس

المرأة ، وأمامها الرجل ، وعلى

مسافة منهما يجلس الأب الرجل

والأب في حالة إعياء وانهاك تامة ،

غير أن الأب يكاد يشرف على الموت

الأب :

(بصوت يكاد لا يخرج منه)

أريد قطرة واحدة فقط

أجل شفتي

، لى يومان لم أكل ولم أشرب

لترحميني يا بئسى

المرأة :

(ضربه بفرع الشجرة على رأسه)

منذ جلست معنا

، وأنت لا تمل من تكرار ذلك الهراء

، ليتنى ما جئت بك

ليتنى تركت جسمك العجوز في

الغار

لكى تموت مصلوبا

، وحيدا

، ناشفا

، على فروع الشجرة الناشفة العجوز

(تعاود ضربه مرة أخرى)

إن لم تكن مللت من تكراره

، فقد مللت من سماعه

أدب

أريدُ ليلَةً دافئةً كاملةً	من أيها
تبدأها بالقبلياتِ	الأب :
، وتضمّني بكفّيكِ	، قطرةً واحدةً
، ناهداً لم يمسا منذ أعوامٍ بعيدةٍ	المرأة :
، أرسد أن تجوسَ راحتك في بطني	(تواصل حديثها)
، وفي فخذي	، سمعتها تقول مرةً
أريدُ أن تفعلَ فيّ ما سمعناه من	، إن أباهما وأبى قد منحاهما ليلَةً
الجدود	دافئةً
، عندما كان هنا في ذلك المكانِ	ذات يومٍ
، عشرون امرأةً	وبعدها حملتِ
وحفنةً من الرجالِ	وكنتِ أنتِ
وكان كل رجلٍ وامرأةٍ يُضَمَّتَانِ ليلَةً	الرجل :
دافئةً	من تستطيعُ أن تقولَ إن رجلاً بعينه
، كاملةً	، أبو ابنها ؟
على الأقلِ مرتينِ في السنة	إن النساءَ يضطجفنَ للرجالِ
(تنظر للرجل وكأنها تنكرت شيئاً)	، مثلما ياكلن أو يشربنَ
هل أنتِ خالي أم أخى ؟	، أو يمشينَ أو يقفنَ
الأب :	، أو يبكينَ أو يضحكنَ
(بصوتٍ شديد الانهاك)	وفجأةً
أريدُ قطرةً واحدةً فقط	، تمتلئُ البطونُ بالأبناءِ
الرجل :	المرأة :
أظنني أخوكِ	هذا زمانٌ مرّ
، كانتت أمنا تحملنا على ذراعيها	عندما كان الرجالُ يملأون ذلك المكانَ
معا	وعندما كان الرجالُ
كنتُ أنا أطولَ منكِ	، قاهرينَ
، كنتِ تحبينَ ولا تمشينَ مثلي	الأب :
المرأة :	، قطرةً
لا	المرأة :
أظن أن أمي ولدتك	، وعندما كان لدينا شجرٌ

أدب-وقد

فتقع التمرة بجوار الأب ، الذى يمد يده
بسرعة ،

ويلتقطها ، يضعها فى فمه بلهفة ،
ويلتهمها ،

يستمد بعض القوة ليسند جسمه على
الحائط ،

ويعد أن يمضغها يقول (
الأب :

وعديتى بقطرتى ماء
، وقرقوشة

المرأة :

نعم وأنت

وافقت أن تموت

الأب :

نعم نعم

المرأة :

(تخرج من جيب جلدتها الأيسر
قارورة الماء ،

يبدأ الرجل فى الدوران حول المرأة
والأب ،

بينما ينبطح الأب على ظهره ، رافعا
يديه

اللاتنتين فى لهفة ، وفاتحا فمه على
آخره ،

تسقط المرأة قطرة فى فيه ، وتقول (

القطرة الأولى

الأب :

إلى بالأخرى

إلى بالأخرى

، ومطرٌ

، وخشبٌ

، ونارٌ

وعندما كان يجيئنا النهار

(تنظر لأبيها باشمعزاني وتغاطبه)

إذا وافقت أن تموت

أعطيك تمرّة

، وقطرتى ماء

، وقرقوشة

الأب :

(فى إنهاك تلم)

موافقٌ موافقٌ

المرأة :

ولن عاندي

الأب :

، كلا ساموت

(تخرج من جيب جلدتها الأيمن تمرّة ،
تدقق

النظر فيها مليا، وتقول)

، تمرّة كبيرة

، وأنت هكذا أو هكذا ميت

(تعيدها، وتخرج غيرها ، أقل حجما ،

ينهض الرجل

مستندا على الحائط ، ويبدأ فى الاقتراب
منها ،

ترمي المرأة التمرة على الأرض ، فينقض
الرجل

ليخطفها ، فتضربه المرأة بفرع

الشجرة على مؤخرته ،

أدب ونقد

المرأة :

(تسقط القطرة الثانية ، مازال
الرجل يدور

حولهما ، تقول)

القطرة الأخرى

(تعيد القارورة لجيب جلدتها)

الأب :

(ينهض ، وكأنه استعاد بعض قدرته
على

الحركة ، يمد يده إليها كالمسول)

وعديتي أيضا بقرقوشة

المرأة :

(ترفع الحجر المقوف ، وتخرج
قرقوشة ،

وترميها إليه ، يهم الرجل بالتقاطها

فيسبقه الأب)

وها أنا وقيت بالوعد

منحك التمرة

، والقرقوشة

وقطرتي ماء

الأب :

(يقول مستجديا ، وهو ممسك

بالقرقوشة)

أريد قطرة واحدة فقط

أبّلها بها

المرأة :

ليس لدى أي شيء أخفي لأجلك

الأب :

أدب وند

لا بأس

، فلأفيتها بإصبعي

، ثم أزيدها كأنها ثمرة

(يقسم القرقوشة إلى نصفين ،

والنصف إلى

نصفين ، وهكذا حتى تصبح قطعاً

صغيرة ،

فيفركها كلها بيديه ، ثم يلقى بها في
فمه .

بعدها يتسمر مكانه)

المرأة :

(بحسم)

أن أوان الموت

الأب :

(مرتجفاً ، ومرتبعا)

، أهملني لغير

، أريد أن أكمل هذا اليوم

، لن أحتاج ثمرة

، ولا ماء

فقط

، أريد أن أعيش بعض الوقت

المرأة :

(تتقدم إليه ، تغير لهجتها ،

وتخاطبه كالعالة)

الموت ليس سيئا كما تظن

فعندما تنام في الحفرة

ويلفك الشراب

، سوف تأتيك عصافير ملونة

تدور حول كتفك

وتتنفض التراب عن عينيك	المرأة :
وتطلق الزقزقة الجميلة	وكفه اليسرى
فتفريق	، بها خبز طري لا تبله بالماء
وعلى مرمى البصر	الأب :
ستبصر الجبل	خبز طري لا أبله بالماء ؟
الجبل الذى تأوى إليه هذه العصافير	المرأة :
الموتنة	وبعدها
انهض	، سيهطل الطر
وسيز وراعها	تشرب منه ماء راحتك
وكلما خطوت خطوة إليه	، سيكون حولك الماء
ستحسن أن الشمس من ورائه	، ولا تشربه
، تبدأ فى الشروق	، ويكون حولك التمر
الأب	، ولا تأكله
تبدأ فى الشروق ؟	الأب :
المرأة :	(يبدأ فى السير وهو يردد كلامها
وكلما اقتربت منه	وراعها كالماخوذ)
، يبدأ النهار	، حولى التمر ولا أكله
الأب :	المرأة :
، يبدأ النهار ؟	وبعدها
المرأة :	سيحضر الرجل البهي
، قاصد الجبل	، امرأة مفسولة
فتم رجل يستقبل الموتى	، يدعوكم للاسطجاع
، بهي	، فوق فرش من القش
، رائح	، وسقف من مطر
، وطيب الكلام	الأب :
يعد كفه اليمنى إليك	فرشة من القش
مملوءة تمرا	، وسقف من مطر ؟
الأب :	المرأة :
مملوءة تمرا	نعم نعم

أدب وقف



قطرتان تعلقان فى القارورة

الرجل :

وما العمل ؟

المرأة :

ليس أمامنا سوى أن ننتظر

الرجل :

نتنتظر النهار ؟

المرأة :

نعم

، ننتظر النهار

لأنه لابد أن يجرء

الرجل :

(يضم ركبتيه إلى صدره ، عاقدا

يديه عليهما)

فترة صمت

(يرفع عينيه إليها ، وكأنه

تذكر شيئا)

هل العصافير ستوقظ الموتى ؟

المرأة :

نعم

تتقر فى أكتافهم

، فينهضون

، كى يسيروا خلفها إلى الجبل

الرجل ؟

والرجل البهى ؟

المرأة :

هناك لن تجوع

، أو تعطش

، أو تصدأ روحك الظمأى إلى

وسقف من مطر

(تنظر لتاحية الأخرى ، وتوجه

حديثها للرجل)

إنذهب به

، وعد من غيره

الرجل :

هيا بنا يا أبى

(يشده من يده ، ويمشيان معا)

سنتار

الفصل الثامن

الكان نفسه ، الرجل والمرأة يجلسان

متواجهين ، الإعياء متمكن منهما .

لا كلام .

(كل فترة ينهض الرجل وينظر من

الكوة ، ويعود ليجلس مرة أخرى)

الرجل :

ما زال موعد الشراب لم يحزن

المرأة :

(تخاطبه وهى غير ملتفة إليه)

لم يبق غير تمرّ وحيد

ولا عشاء لى أو لك

الرجل :

(مصعوقا)

والماء ؟

المرأة :

أدب ورف

(يخطف التمرة ، يلتهمها ، يمضغ ،

الجنس

الرجل البهيئ

يمضغ ، يمضغ ، وعندما ينتهي

، والتمزؤ

يخاطب نفسه)

(تمدد جسمها في استرخاءٍ أثثوي

، ليست كافية

لكنها شهيةٌ جدا

وتمرر يدها على بطنها ، تواصل

وأخزُ التمرات

حديثها هامسة)

المرأة :

وفرشة القش

(ما زالت تواصل نداءها الظامي،)

، وسقف المطر

تعال

(تنظر إليه)

تعال

وعدتني بحضنٍ دافئ

(يقترّب الرجل من المرأة خطوة ثم يبتعد

، وثبّلتين

خطوتين ،

الرجل :

يدور حولها ، ثم يذنو منها، يقمى

(متلثما)

بجوارها ،

نعم وعدت

يتحدّس جسمها ، وفجأة ينتفض

لكنني لا أستطيع أن أرفع راحتي

ويجرى ،

، لو قاسمتني تمرتك الأخيرة

ممسكا بالقارورة ، تتسببه المرأة

ساستطيع

لسرقته، تنهض

المرأة :

خلفه ،يجرى من أمامها تلاحقه ، تمسك

(تخرج من جيب جلدها الأيمن

به ،

آخر تمرّة ، ترميها له وتقول)

تشد القارورة منه ، يتشبث بها ، يدوران

كلّها كلّها وحدك

حول

وبعدها تعال

بعضهما وهما ممسكان بالقارورة ، تقع

(تمدد جسمها على الأرض في

القارورة

وضع

على الأرض متكسرة ، ينبطحان على

جنسيّ ، وتقمض عينيها ، تواصل

بطنهما ،

حديثها هامسة)

يحاولان أن يمسّحاً قطرتي الماء

هيا تعال

السائلتين

الرجل :

أدب وقد

على الأرض ، لا يفلحان ، يستلقيان
على
ظهرهما مجهدين (فترة صمت
(تقف المرأة ، ترفسه برجلها عدة
مرات ،
يشن متوجعا وهو يتراجع ، حتى
يتكوم فى
الركن ، تقف المرأة فى مواجهته
مواصلة
لومه وتانيبه (أفندت كل شيء
أفندت كل شيء
أفندت حتى لحظة العلم الجميلة
الرجل :
كنت ظامئا جدا
، وكان حلقى يرتجف
المرأة :
أنا أيضا شعرت بارتجافة الروح
، ويرد البدن
الرجل :
وكنْتُ قد قَدَرْتُ أن قطرة واحدة
تكفى لي
، الحلق
المرأة :
، صار جسمى مثل ريشة خفيفة
، تصد
، حتى آخر الفرح
، وتهوى
أدب وقد لقرار الجرح

لا تبتقى منك سوى من الأصابع
الرجل :
انتويت أخذ قطرة واحدة فقط
كى لا أموت
المرأة :
كنت أبغى قبلة واحدة فقط
كى لا أموت
أفندت كل شيء
أفندت كل شيء
الرجل :
(مهتاجا وثائرا)
لِتَضْرِبْنِي
، لم يعد يهتمنى
، ولم يعد يوجعنى ضربه لى
، ولم يعد يخيفنى زعيقك الهادئ
مِمَّ أخاف ؟
، لم يعد لديك تمرَّة ولا قرقوشة ولا
قطرة
ماء ،
المرأة :
(تغير لهجتها القاسية)
ما زال فى يديَّ حلم
، سوف نحياه معا
ما زال فى جيبىَّ فرح
، سارشم على المكان
ما زال فى عينيَّ حب
، سوف يحبو حولنا
، وينشر الأمان
الرجل :

، ويعشق الأغاني	(يئاس لا نهائي)
اعزف	ما زالت تظلمين ؟
، وها أنا أغنى	، لم يعد ينقعا الحلم ولا الفرج ولا
(تتجه ببصرها للسماء ، وتبدأ في الغناء	الحب
،	، ولا الأمان
في نفس اللحظة التي يبدأ الرجل فيها	المرأة :
السير ،	سيقبل النهار
بطيша ، متهاكاً ، يائسا ، في اتجاه	الرجل :
الحفرة)	(يقف من قاعدته)
يا أيها النهار	لن يقبل النهار
هذا المكان منذ أعوام يلفه الغبار	من هذه اللحظة فلنجلس معا
يا سيد الشمس	نتنظر الموت
، وصاحبة الأمطار	المرأة :
يا أجمل الذكور	اسكت
، يا ربيب الفرج	الرجل :
حط على حيطان هذا الطريق	، وحتى الانتظار لا يفيد
(تنتبه إلى أنها تفتى وحدها .	، فلأنهب أنا الموت
تنظر إليه يكون قد غادر المكان	، قد حفرت حفرتين بجوار حفرتي
نهائياً ، تجري خلفه ، تصل إلى	أبي
حافة	، وأمي
المكان ، يبدو أنها تراه وهو يهبط	، لي ولك
الحفرة ، تصرخ)	المرأة :
لا	(بلهفة ورعب)
لا يا أخى	لا يا أخى
لا يا حبيبى	، لا يا حبيبى
(فى إنهاك تام تسقط على الأرض ،	، لا تدعى
تواصل غناها بصوت يكاد لا يخرج	، لم يعد فى ذلك المكان غيرنا
منها)	، هيا تفتى للنهار
	، فالنهار طيب

أدب و نقد

بصوت نحيل ، مبحوح ، مقتول)
 جاء النهار
 وها هي الأمطار
 وها هي الأمطار
 (تفتح فمها لتتقط قطرات المطر ،
 وقبل أن
 تنزوقها ، تسقط ميتة)

سثار

الزهرية

حاجة القول

أحيانا يظهر لى بوجهه الجميل فيلقى إلى
 نظرة رقيقة ويهمس :
 " أترك كل شيء واتبعني"
 قد يلقاني وأنا في غاية الإحباط، وقد
 يلقاني وأنا في نهاية السرور، ودائما
 ينتزع من صدرى الطرب والعصيان.
 وكلانا لم يعرف اليأس بعد.

نجيب محفوظ

هذا المكان منذ أعوام
 ، يلقه الفياض
 وخاصمتنا الشمس والأمطار
 وجسمنا مع الظلام
 ، صار يابساً
 ووجهنا
 ، أصبح عابساً
 وطال الانتظار
 وطال الانتظار
 (يخفت صوتها تدريجياً ، حتى
 لا نكاد نسمعه ، إلى أن تسكت
 تماماً ،

كانها مفششة عليها)

فترة صمت

(ثمة أصوات تصل إلى أسماعنا ،
 يبدأ النور
 يتسلل للمكان ، وشيئا فشيئا
 يغمر المكان كله ، تنتبه المرأة
 للتحول المفجائي ، تكون في حالة
 إعياء تامة ،

تطلق عينيها وتفتحهما غير

مصدقة ، تصرخ

أدب وقد



قصائد الكائنات المنسية

(رؤية عن لوحات فائق النواوى)

وليد منير

والنكرى	القصيدة الأولى
إلى تلك المراكب	لا أنا الكون، ولا الكون أنا.
ونأى حين دنا	بينما كل هو الآخر والآخر مرآة أخيه.
ذلك الغيم الذى يبكى على حجر أبيه شوكة أو سوسنا	تبغنا الواحد من هذا الهباء رجل وامرأة
من أراق الوجد والنشوة فيه؟ من إذا أفتاه فى الشوق فنا؟	يتحدان الآن فى لمن بعيد ويعيدان الثرى نحو السماء
لا أنا الكون، ولا الكون أنا.	بينما حطت طيور وكرات
بينما كل هو الآخر، والآخر مرآة أخيه.	وكواكب فى خيطانا، فخرجنا من خيوط «السيرك»

أدب وفن

فى البدء

كان «الآن»

وكان مستقبل هذا الكوكب المنعوت

بين كواكب المدى

بكوكب الضرورة.

وعندما انظرنى

وأسير فوق الجبل

وأعانق الأكوان.

يصرخ فى البهلوان كالرحى الولهان

أين أنا يارب من حريتى

وأين، أين طائرى

الخفاق فى مداره الموقوت؟

فى البدء

كان الغيب،

والظلام،

والماء،

وكانت شجرات التوت

فى البدء

كان شمعدان الوعد

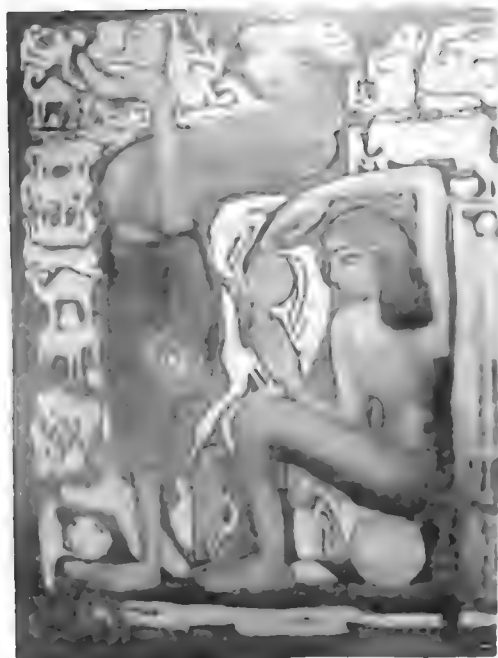
والأسطورة

وكان رعد جب

وكان برق نوت

والله يروى نخلة مقرونة





القصيدة الثالثة

قلب

والقلب عماء ليس له مفتاح

من رحم الأم إلي أيقونة مريم

ومن الغصن

إلى البهلول.....

القصيدة الرابعة

قرون الحمل

وأنثى السماء،

وطفل يحن إليه الحجل

حظيرة قدس الإله الذي

بارك الروح منذ قديم الأزل

إلى القطة ذات السبعة أرواح

ومن الطير

من الكوكب فوق فراش الحلم

إلى الكوكب في آنية الراح

أنا هو أنت

غزالان

أو جذع صفصافة

أو حصتان

بين حصي من زمرد هذا الأمل

حليب تدقق

ملء الشرايين،

وامرأة

ربما حولتها الرؤى جرة غسل

وقلب الرضيع الذي

قد تغيا أحلامها،

الرضيع الذي التقم الثدي

رف بأيامه البيض فيها رفيف الملاك،

وحط بأجنحة من ندى

من «نوت» إلى «جيب»

ومن الإنسان المصلوب

إلى البحر المصلوب

من الإعصار المشبوب

إلى القذح المشبوب،

من النرجسة العمياء

إلى النرجسة العمياء

يتكاثف عدم الأشياء لكي تتبثق الأشياء

أو يتبخر ماء وجود الأشياء لكي تتلاشى

في عدم الأشياء

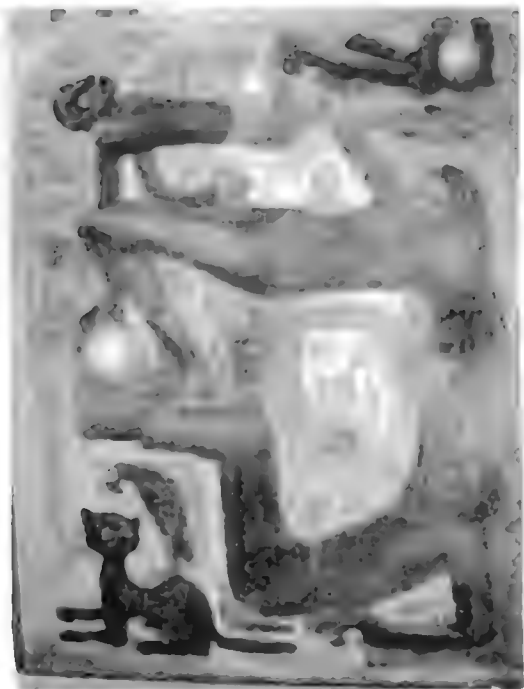
هل عبث كل حنين الصب

أم عبث طيف الأشباح؟

العالم «سيرك» ليس له

أدب ونقد







فوق شط «زحل».

وسماء الملكوت الشاسع

أرض شاسعة،

والأرض سماء من فيروز،

كان الصغير رأى ما يجئ إليه من الغيب:

نار المجرة، نحل الخلية، خمر الكروم

المعتقة

والرحمن

وكرسی العرش،

السُّرَّ صبارة،

وشاهد غيب التاموس

وصليب،

وأحصنة،

ومدارات

وقبل

تتداخل أو تقفز

الرضيع الذى قد تغيا أحلامها.....

مثل المخلوقات المغورة

الذى التقم التدى.....

فى نار السيرك العيش،

وحط بأجنحة من ندى

وترمى بالنرد على مائدة الكون

وتضحك كى تبكى

القصة الخامسة

أو تلهو كى تفصح عن شبق المحسوس

إلى المجهول،

الجرات الفخاريات،

وعن ولع المجهول بغمغمة المحسوس

وطوق الطفل،

وكوكب فينوس.

والمرأة،

يا قمر الأسطورة،

والكرة الفضية

يا عشق المجنون، يا جاسوس القلب

والحيوان المقرر،

على القلب، تباركت الصبوة، فالصبوة

ويحر الزرقة

فوضى الفردوس الأعلى، وتبارك سحر

سيئة الحظ

الجاسوس.

وصمت التاقوس

أدب وقد



القصيدة السادسة

القصيدة السابعة

تحترق السنوات الضوئية

في أصفاد خليط الأكوان

: الفوضى،

السحر

الأقمار

غوايات الموج،

وصايا الألواح،

العجل الذهبي،

بريق الحصاء

اتاشيد الماء،

صراخ القرقة.

من أول دنيا الإنسان

حتى آخر دنيا الإنسان

ينشطر الإنسان

وتعم على دمعته الوردة

ياكبش الأحزان

هل يذبحك الآن أبى

أم تدبجه؟

أم أنكما للصدقة نبعان؟

خالية من أجوبتي

كفى،

فانفرطى يا روى كالعنقود

وأذعن يا جسدى

لخلاء الموسيقى،

وتعثر فى أحجار خطاى المنفرة

- ماذا ييمتك يا موسى؟

لوح التيه

أم الجداف

أم الفصن المكسوز

- لا يارب

فذك عصاى

وذكرة الندم المنثوز

- ماذا تذكر؟

- أمى..

واليم

والغيفة،

والصندوق المبهم

وامرأة الفرعون،

وفرعون الأيام العمياء

ومرأة متيم

- ماذا ترعى يا موسى؟

- أغنام الشمس

- ماذا أبصرت على الطوز؟

- الكنز المخبوء،

وشهوة روى،

وملائكة الأمن

- أوعيت كلامى يا موسى؟

- كان كلامك يوقظ فى حقيقة أن الإنسان

هباء

لكنك تختار لعناك الباقي أشقى مخلوقاتك

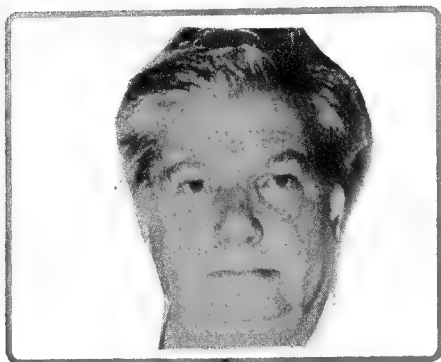
بالموت، وبالدويان على عتبات الأشياء

أدب وفد

مكتبة جامعة القاهرة

غالب هلسا: صاحب الخماسين والسؤال

(١٨ ديسمبر ١٩٣٢ - ١٨ ديسمبر ١٩٨٩)



اختيار وتقديم:

د. ماهر شفيق فريد

توميء خريطة
الطوائع إلى أن
غالب هلسا -
بعد غياب
طويل عن
الذاكرة
الثقافية قد
بدأ يحتل
مكانه اللائق
به، واحدا من
أعظم
الروائيين
العرب في
القرن العشرين،
قائمة تفق
جنباً إلى جنب
- متقدمة
خطوة أو
متأخرة أخرى -
مع رجال من
طبقة إدوار
الخرائط
والطبيب صالح
وعبد الرحمن
منيف وشفيق
مقار وحليم
بركات وإميل
حبيبى وجبرا
إبراهيم جبرا
وخصان
كنفانى.

أدب وفد

من مظاهر هذه اليقظة المحمودة - وإن جاءت متأخرة - أن بلده الأردن كرمه ومنحه جائزة تقديرية في الآداب بعد سنوات من رحيله، واحتفلت رابطة الكتاب الأردنيين بصدر كتاب عنوانه «غالب هلسا مفكراً». ومن مظاهرها مقالات «غالب هلسا المصرى» ليوسف القعيد (مجلة المصور ٢٠٠٧/٨/٣) و«غالب هلسا.. اعترفوا بقيمته بعد ١٥ عاماً من رحيله» لحمد رفاعى (جريدة القاهرة ٢٠٠٨/٢/٢٩).

ومن العقوق الذى أربأ بنفسى عنه أن أغفل ذكر «كتاب فى جريدة» (الملحق المجانى لجريدة الأهرام) الصادر فى ٣ فبراير ١٩٩٩ تحت عنوان «غالب هلسا: مختارات «مع رسوم لأننا بوغيغان» وفيه طائفة صالحة من أقاصيص وقصود من رواياته.

لغالب هلسا من الروايات : الضحك (١٩٧١) الخماسين (١٩٧٥) السؤال (١٩٧٩) البكاء على الأطلال (١٩٨٠) ثلاثة وجوه لبفداد (١٩٨٤) نجمة (١٩٩٢) سلطانة (١٩٨٧) الروائيون (١٩٨٨).

وله من المجاميع القصصية: وديع والقديسة ميلادة (١٩٦٩) زنوج ويدو وفلاحون (١٩٧٦).

وله فى النقد الأدبى «قراءات فى أعمال يوسف الصايغ ويوسف إدريس وجبرا إبراهيم جبرا وحنا مينه والموسى الفاضلة ومشكلة حرية المرأة» و«أدباء علمونى» و«أدباء عرفتهم» (١٩٩٦) وفيه فصول عن الزير سالم، وروبرت لوى ستفنس ، وهمنجواى، ودوس ياسوس، وفوكنر وابن المقفع، وحسين فوزى وطه حسين، وإميل توما، وأحمد فؤاد نجم، والأبنودى، ويحيى الطاهر عبد الله، وتيسير سبول، وقد جمع مقالاته وقدم لها نامض حتر.

وكتب مقالات عن قصص محمد خضير، و«فساد الأمكنة» لصبرى موسى، والمكان فى الرواية العربية، ورواية هوارد فاست «سبارتاكوس»، وملاحم الأدب الشعبى فى الأردن، وشباب همنجواى، ويرخت ابن القرن العشرين، والبطل المهزوم فى مجموعة سليمان فياض «عطشان يا صبايا» ومجموعة «أحزان حزينان» وأقاصيص إبراهيم أصلان ، ومجموعة «الكبار والصغار» لحمد البساطى. وتدخل فى جدول مع محمود أمين العالم حول الأدب والموقف السياسى.

وعلى صفحات «جاليبرى ٦٨» كتب عن «الأدب الجديد: ملامح واتجاهات»، وملاحظات حول دفاع الدكتور شفيق مجلى، أستاذ الأدب الإنجليزى بكلية آداب جامعة القاهرة، عن الغموض، والفلسفة وعلم الجمال.

وعلى صفحات مجلة «الآداب» البيروتية كتب تعليقات على قصص وأبحاث منشورة فى أعداد سابقة من المجلة حيث تناول أعمالاً لغالى شكرى ومحمد

يوسف نجم ومحمد حيدر ورشاد أبو شاور (رد عليه هذا الأخير في عدد لاحق من «الأداب» تحت عنوان «ليس هذا بالنقد...») وأحمد سويد وجليل القيسي ومحمود دياب.

وله في الفكر الفلسفي: «العالم مادة وحركة: دراسات في الفلسفة العربية الإسلامية» (١٩٨٠) ومقالات عن ابن رشد بين يدي «الدكتور محمد عاطف العراقي، والتركيبية الجبرية الأحادية الجانب والمعادية للديمقراطية في تكوين الإنسان العربي، وموسى والتوحيد واليهود في رأي فرويد، والثورة والأنموذج، وإبراهيم النظام، وكتاب إريك فروم «الخوف من الحرية»، والحاجة إلى فلسفة»، و«جدال مع الدكتور فؤاد زكريا - أعظم مفكر فلسفي عربي بقيد الحياة اليوم - تحت عنوان «تحقق العقل» - وقد علق فؤاد زكريا - على صفحات مجلة «الأداب» البيروتية - على بعض هذه الكتابات فوضع يده على نقاط ضعف جدية في فكر هلسا الفلسفي ومنهجه في الاستدلال.

وترجم من الأدب الأمريكي الحديث أعمالاً لفوكنر ود. سالنجر، وكتاب «جماليات المكان» لجاستون باشلار، ومقالات عن رواية جريام جرين «العامل الإنساني»، ومسرح سبعينيات القرن العشرين في إنجلترا، ومقالة لدافيد دي بويس عنونها «جورج چاكسون: هل هو شهيد أم قديس أم وغد؟»، و«قضايا جماليات دستوفسكي» ليخائيل باختين.

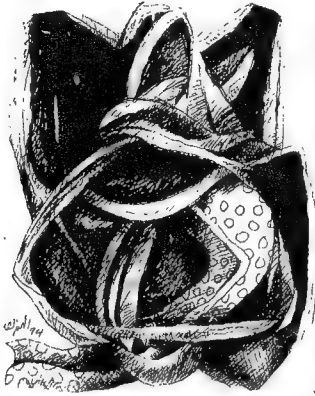
كانت عملية الاختيار من أعمال غالب هلسا بالنسبة لي عملية مؤلة: فكل عمل استبعدته كان بمثابة اقتطاع فلذة من لحم إبداعه الحي، وأعماله كل عضوي تتراسل أجزاؤه وتتعاقد. ولكن لم يكن - أمام قيود العيز المكاني - بد من إجراء مثل هذه الجراحة.

اخترت من قصصه القصيرة «الخوف» المنشورة في عدد فبراير ١٩٧١ من «جاليري ٦٨» ثم في مجموعته القصصية «زئوج ويدو وفلاحون» (الطبعة الثالثة ٢٠٠٢، أزمته للنشر والتوزيع، الأردن). هذه دراسة عميقة للعلاقة بين الدافع الجنسي والوضع الطبقي نذكرنا من بعض الزوايا - بقصة يوسف إدريس «قاع المدينة»، ولكن معالجة هلسا أعمق كثيراً. وهي تمس وترا غائرا في الوجدان حين تنتهي بتذكر الشاب للمرأة التي أحبته حبا صادقا، وصوت نجيبها وهي تهبط درجات السلم يائسة بعد أن أدركت أنه بالداخل، لا يريد أن يفتح الباب لها.

ومن مقالاته اخترت «تقاليد نقدية جديدة على هامش النظرية الاشتراكية في الفن» (جريدة المساء ١٠/٣/١٩٦٩) حيث يناقش عدد اكثير من «جاليري ٦٨». وليس أقل منجزات هذه المقالة شأنها أنها توجه ضربة قاتلة.. إلي نظريات إبراهيم فتحى (وأخر من حاول الترويج لها، على نحو يدعو للراء، هو الروائي فتحى إيمبابي على صفحات عدد فبراير ٢٠٠٨ من هذه المجلة). كم نحن بحاجة إلى ناقد له صرامة غالب هلسا وقدرته على إماطة اللثام عما تحفل به الحياة الأسيية من أباطيل وأوهام.

ومن ترجماته اخترت سبع قصائد من الشعر الإنجليزى والأمريكى الحديث شفع بها ترجمته مقالة الناقد ١٠١ ألفاريز «الشعر الجديد أو تخطي مبدأ الكياسة» (مجلة الأقلام، بغداد آذار ١٩٧٧). تتنوع هذه القصائد ما بين الهدوء التاملى (جون وين) والغوص على ينابيع الغريزة البدائية (تدهيوز) والعقلانية الفكرية (جفرى هيل) والحساسية الأنثوية (آن سكستون). ولكنها ترسم أفقا غنيا بحالات نفسية متباينة يثرى بعضها بعضا،

أدب وفن



بالتوازي أو التضاد أو التجاور.

لقد كتب عن غالب هلسا كثيرون (صبرى حافظ، خيرى شلبى، محمد المخزنجى، حسين عيد، صبحى فحماوى، فخرى صالح، زينب منتصر، إبراهيم خليل، أحمد يوسف داود، ماهر شفيق فريد، يعقوب هلسا، بهاء طاهر، إلخ..). وأجريت معه لقاءات (مع معنى العيد، إلخ). لكن أعمق استبصار بعمله هو، فى تصورى، مقالة إدوار الخراط المسماة «ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيا» فى كتاب الخراط، «ما وراء الواقع: مقالات فى الظاهرة اللواقعية» (الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٧) ومنها أسوق هذه السطور قبل أن أدع القارئ وجها لوجه مع نماذج من إبداع غالب هلسا - قاصا وناقدا ومترجما - على الصفحات التالية:

«العالم الروائى عن غالب هلسا (١٩٣٢ - ١٩٨٩) عالم واحد، متنوع المناحي وله عمق، لكنه محدد، متواتر القسمات، يدور أساسا حول شخصية الراوى التى تاتينا أحيانا بضمير المتكلم، أو أحيانا أخرى بضمير المفرد الغائب الذى يتبدى سريعا على أنه قوى الحضور، ومركزي، وينبثق العالم الروائى منه، وهو أساسا قناع شفيف حيناً وسافر أحيانا لشخصية الكاتب نفسه، بل إنه يتخذ اسمه.

ويمكن من بين اختيارات عدة أن أقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية هى دون أولويات: أولا العمل السياسى السرى الثورى غالبا وما يترتب عليه من مشاهد السجن، وثانيا التورط الشبقي وما يسبقه ويعقبه من مناورات غرامية أو انحيازات عاطفية أو عقايل الحبوط والإشباع سواء، ثالثا، وأخيرا ذلك اللبس، اختلاط الهويات، والحيرة، والهزيمة فى النهاية..»

ماهر شفيق فريد

أدب ونقد

الخوف

(١)

من بعيد بدت له بقعة سوداء. كان ذلك وهو يعبر كوبرى قصر النيل فى اتجاه الكورنيش. وعندما اقترب رآها تجلس على نكة حجرية. كانت تلف ملايتها حول جسدها وفوق رأسها. من دائرة الإسود يطل وجه صغير، مدور كالقرش.

تباطأ الشاب فى مسيره فى انتظار أن يجذب انتباهها. سوف يحدق فى عينيها ويستطيع بعد ذلك أن يتعرف على مدى استعدادها. لكنها ظلت محدقة فى النهر ولم تعره أى انتباه. تردد قليلاً ثم جلس إلى جوارها. ألقت عليه نظرة جانبية، سريعة، ثم عاودت النظر إلى النهر. فكر الشاب أنه واضح تماماً وعليها هى أن تقوم بالخطوة التالية. ولكنه تأكد بعد قليل أن ذلك مستبعد تماماً، وهو لا يستطيع أن ينتظر طويلاً فى هذا الصهد. قال:

- «النديا برد»

التفتت إليه مندعشة مبهورة، عيناها واسعتان للفاية، سوداوان. الجزء الملون من العينين كبير، أنيق، يخالط سواده لمعة عسلية. على جبينها قطرات صغيرة من العرق. حاول أن يقول شيئاً، ولكن العينين الجانبين، المتسائلتين بخوف قتلتا روح الفكاهة. بحركة مفاجئة استدارت معطية إياه نصف ظهرها وهى تتشهد.

فى الجانب الآخر كانت أشجار النخيل فى وقدة ما بعد الظهرية محاطة بوهج فضى، وكان الضوء المائع يكمن فى فجوات ذواباتها، وله قوام هذا الضوء هو الذى يعسك بأغصان النخلة ويمنعها من الاهتزاز.

أشعل سيجارة وأخذ يدخن. قرر أنه عندما ينتهى من تدخين السيجارة سوف يذصرف.

طال الصمت بينهما.

التفتت إليه وقالت:

- «الساعة كم؟»

ضحك ونظر فى الساعة وقال:

- «ليه؟»

تضرع وجهها حتى أصبح قرمزيًا. قالت بارتباك:

- «علشان نعرف الساعة كام؟»

- «وبعدما تعرفى الساعة كام؟»

تزايد ارتباكها. قالت:

- «بس نعرف الساعة.»

- «الساعة ستة.»

صمت وأخذ ينظر إلى الضفة الأخرى. قال لنفسه إنه سوف يشعل سيجارة

أخرى بعد قليل وعندما تنتهى سوف يغادر المكان.

أدب وقد

فكر أن لها عينين جميلتين، ولكنه كان يرغب في مغادرة المكان بسرعة، حقيقة كان يود ذلك. التفتت إليه بعد قليل، بوجهها فقط، وقالت أنها تختنق من حرارة الجو، البيت حار وكتمة، وفي الخارج الحرارة أشد ولكن هنا أحياناً نسمة هواء، كما أنها لا تحب أن تعود للبيت مبكرة. تنهدت، وهي تذك وجهها بكفيها.

عندما صمعت تبين جمال الفم بشفتيه المكتنزتين. فم للتقبل. وامتد الحديث بينهما. أين تسكن؟ قالت في الغورية. قال إنه طالب في الجامعة.

قالت بود:

- والنبي حارسك يا خوى.

سالته إن كان يسكن مع أهله، فقال لها إنه يسكن في شقة وحده. وابتسم وهو يحرق في عينيها بنظرة وقحة. عارفة. أرتعش جفناها ارتعاشات متتالية واندفع الدم إلى وجهها. وهي؟ ماذا تعمل؟ قالت إن زوجها مات، عندها ولد وبنت، تعمل في مصنع ينتج أكياس النايلون. فكر أنهن لا يتوعن أكانيهن.

(٧)

لم يكن يجب الإصغاء إلى أكاذيب المومسات. كان يشعر أنهن يسخرن به ويستهن بذكائه. غير أنه كان يسعد عندما يكتشفها. عندما رآها تجلس على الكنية الأسبوطي، محاولة - دون جدوى - أن تدفع قدميها تحتها، وهي ما تزال ملتفة بملابتيها، قال لنفسه: «إنها تبالي في تمثيل دور الفتاة البريئة». طلب إليها أن ترتاح. أسلبت جفنيها وقالت إنها مرتاحة. قدر أن آخر فصل من فصول هذه المهزلة، التي تكررت مرات لا حصر لها، أن تتظاهر بالرغبة في الانصراف «جوزي صعب قوي» فيصبر هو أن تبقى، وتلع هي ويلع هو.. ولكنه لن يسمح لها بهذه اللعبة. فلو قالت إن عليها أن تنصرف فسوف يسير إلى الباب ويفتحه، ويقول لها:

- «معك ألف سلامة».

لم تقل أن عليها أن تنصرف، بل راحت تنظر إلى ما حولها بعينين مندهشتين. قال:

- «ما تغلعي الملامة».

كانت لهجته أمرة، تعبر عن نغاد الصبر. أرخت الملامة وجعلتها تسقط عن رأسها. شعرها كستنائى، طويل، له لمعة. شعر يحب الإنسان أن يضع أصابعه فيه وتتساب حتى نهايته. تحت الملامة بدت ياقة الفستان. كان أحمر داكناً، مرقشاً بدوائر سوداء. ولحظ للتو الانسجام الذي خلقه اللون الأحمر مع حمرة وجنتيها.

اقترب منها وهو يعاني ذلك الدور الخفيف الذي يجعله عاجزاً عن السيطرة على حركاته، سيطرة كاملة. التفتت إليه رافعة وجهها وعيناها السوداوان قد خالطهما لون رمادى بدا كأنه ضبابية صغيرة ترتعش فوق عينيها.

وهو يتقدم نحوها بوجه مصمم وقد سطعت عيناها ببريق الحمى. توقف عندما

أدب وثقافة

رأى الدم يهرب من وجهها وعيناها متعلقتان به، تومضان وتومضان - وجه طفل دافعه رعب. أدرك أن هنالك شيئاً غير مفهوم يحدث، شيئاً أوقف تقدمه وجعله يشعر بالخوف. ولكنه كان أكسل من أن يغير فهمه لما يحدث.

وعندما انصرفت، جلس وحيداً. استرجع نظرتها الرمادية المضية المعلقة بوجهه، وذلك النداء البهم الذي كان أشبه بنداء الاستغاثة، وأحس بشكل ما أنه خدع، وأنه لم يكن شجاعاً بما فيه الكفاية. فى المقهى لم يستطع أن يحكى ما حدث. بدا له كبار عليه أن يخفيه. فى اليوم التالى تقابلا على الككة الحجرية. لم تنظر إليه ولم يبد أنها أحست بوجوده. قال لنفسه: «ومن تكون على أية حال؟ لقد أهنت نفسك كثيراً». ولكنه لم يجد العزيمة الكافية للانصراف. أشعل سيجارة أخرى. وهى ساكنة لا تتنطق.

عندما التفتت إليه لاحظ مندمشاً أن وجهها قد تحول تحولاً غريباً. برزت وجنتاها، وكانت هناك مساحات سوداء تمت عينيها. كانت شفتاها ذابلتين. سألها ماذا بها؟ قالت وهى تنهد بعمق وتحكم شد الملاية حول جسدتها: «ما أنت عارف».

قال لنفسه إنها العادة الشهرية وهو فى أعماقه يدرك أنه يخدع نفسه. مرت فترة صمت كان خلالها يحاول أن يقرأ فى وجهها حقيقة الأمر. قال بعد قليل: «عارف أيه؟»

حولت وجهها دون أن ترد. هنت رأسها وأخذت تطالع النهر باستفراق قال لنفسه: «بتت المجنونة، ما بها؟» وشعر بنفضات قلبه تدق فى رأسه. مرت فترة كان يتابع خلالها فتاة تحاول أن تقود قارباً صغيراً ولكن المجاذيف كانت لا تطاوعها. كان هناك شاب يجلس فى مواجهتها ويصدر لها التعليمات. على رأس القارب كان علم ورقي أخضر، وعلى جانبيه رسمت عين حمراء برموش طويلة للفاية وقد كتب تحتها: «وزية» بخط أسود لامع.

استدارت المرأة نحوه وأصبحت فى مواجهته. كانت غاضبة، أو حزينة - لم يستطع أن يحدد. قالت بحرارة وهى تنظر فى عينيها مباشرة:

- «مش عارف! يعنى إنت مش عارف!»

منع نفسه من الضحك. «الصدق» لا يضحك فى مثل هذه المواقف: لم يكن ما فى داخله سخرية، بل فرح رقيق ونادر. ودل ويستطيع أن يلمسها.



عندما وقفا فى الصلاة جذبها إليه وقبل شفتيها. كانت ترتعش. وضعت رأسها على كتفه واستكانت. كان جسدها ينبض لصق جسده. فأخذ يداعب كتفيها برفق كأنه يحاول أن يهدئ طفلة طال بكائها. ثم انبعثت الرغبة. لما أصبح عناقه عنيفاً - ليس مجرد عناق على أية حال - انفلتت منه مبهورة الأنفاس. كان وجهها يتذبذب بالكاء.

ولما كان هذا الموقف يجب أن يصدر عن امرأة لها وضع: طالبة أو موظفة، أو

أدب وفن

زوجة محترمة ، فقد كان غاضباً يشعر بالمهانة. إنها فى نهاية الأمر لا تزيد عن خادمة . جلس بعيداً عنها ، ودون أن ينظر إليها طلب منها أن تجلس . أشعل سيجارة وحنى رأسه ، وهو يفكر: «لقد أهنت نفسي».

جلست وأنفاسها تتلاحق بسرعة ، أخذت تلف ملايتها بإحكام حول جسدها ورأسها. تحاشت أن تنظر إليه. وهو كان غصبي يتزايد ، لا يصح أن يهزم أمامها ، ولو انتصر عليها فلن يكون انتصاره ذا أهمية. غير أن التحدى قد ولد فى داخله ، ورغم كل النظريات لابد أن ينتصر.

ابتسم لها وقال:

- «ممكن ولو فيها تعب تعملى لى شأى»

وأشار إلى المطبخ

انصرفت بسرعة. فكر أنه سوف يبدأ معها خطوة، خطوة، ولتذهب الحداقة إلى الجحيم، وخلال ذلك كان نبض جسدها يتخلله.

عادت حاملة الصينية عليها كباية شأى واحدة. سألها لما اذ لم تعد كباية شأى أخرى. نظرت إليه بارتباك ولم تقل شيئاً. أدرك أنه كان عليه أن يطلب إليها ذلك. قال:

-«طيب، اقعدى، اشربى معايا من الكباية»

قالت:

- «يا خبيرا»

وعادت إلى المطبخ تعد كباية شأى أخرى.

قبل أن تنصرف انحنت فوقه وقبلت جبينه. كان ذلك يشبه أن تقبل طفلاً ، ثم قالت:

- «فكك بعافية»

وأغلقت الباب خلفها.

(٣)

صباحا من نوم بعد الغداء واتجه إلى كورنيش النيل. أقنع نفسه أن المساة كلها نكتة. منذ بداية كوبرى قصر النيل كانت عيناه تبحثان عنها. قال لنفسه: «لابد أنها هناك» وإحساس بالفجيعة يحيط عليه، فحينه لم تلتقط تلك البقعة السوداء.

مشهد اللكة الحجرية الخالية كان غريباً ومستحيلاً - كانت خطأ ينبغي إصلاحه - لقد ارتسمت اللكة الحجرية فى مخيلته وهى تجلس على حافتها الجنوبية، ملفوفة بملايتها، مستغرقة تطالع النهر لم يعد يتصورها غير ذلك.

بدا غيابها مستحيلاً استحالة أن يعود إلى بيته فيجد أن العمارة قد اختفت وكأنها لم توجد قط. «سوف تأتي». كان متيقناً أنها سوف تأتي، لا تستطيع إلا أن تأتي والخوف فى داخله تسرب إلى كل جزء من أجزاء جسده وأصبح كأنه صقيع استقر فى العظام. أشعة الشمس المنعكسة من الماء تغزل عينيه، تغدق إليهما حتى وهما مغمضتان، وكان ذلك يندرج فى سياق المهانة التى يكابدها . قرر أن ينتظر ريع ساعة أخرى، إن لم تأت ، فسوف

أدب-وقت



ينصرف - عليه أن ينصرف الآن، فهي ، على أية حال ، لا تستحق أن يشغل نفسه بها. وإحساس بالهجر يخنقه - طفل منبؤ تخلق عنه العالم. ولكنه يكابر.

مرت الربع ساعة . وقف «أين يذهب؟» بدا وكأنه لا مكان له في هذا العالم. سار بضع خطوات ، ثم جلس على دكة مجاورة. اقتنع نفسه أنه الآن لا ينتظرها، يجلس على الكورنيش فقط. إن شقته حارة، راكدة الهواء، وهنا - على الأقل - تهب نسمة بين الآن والآخر. تذكر بضيق أن هذه تكاد تكون نفس كلماتها، عندما قابلها أول مرة على الدكة المجاورة.

أخذ الكورنيش يزحم بالمتزهين. عيناه تلتقطان الألوان السوداء من جميع الاتجاهات. وفي كل مرة يرى ذلك اللون يخطئ قلبه.

خطر له أنها قد تأتي وتلقى نظرة من بعيد على الدكة الحجرية فتراها خالية، فتعود من حيث أتت. فكر أن يعود إلى الدكة الأولى ولكن كرامته أبت عليه ذلك. وكان ذلك عذاباً لا يطاق ، فقد تأتي.

ثم أخذ قلبه يدق بعنف مؤلم حتى قبل أن يرى المرأة بعلايتها السوداء. كانت قادمة نحوه. من النظرة الأولى تيقن أنها ليست هي، ولكن لهفته ترايدت وهي تقترب . للحظة، أعتقد أنها هي، وخيل إليه أنه لو بذل مجهوداً كافياً، لوقعت ما يجب عليه أن يفعله - دون أن يعرف ماذا عليه أن يفعل - وكانت هذه القائمة، لأصبحت، سعيدة، وهو خلال ذلك يحاول أن يعدل ويغير في خطوط هذا الجسد الضخم، وهذا الوجه المكتنز حتى تتحول، وتكون سعيدة، الفرصة تفلت منه، والمرأة تجاوزته ، خبل وتشتت يستوليان عليه، عليه أن يقول شيئاً، يعتمها من مواصلة السير، يشرح لها .. تتجاوزته ، ويسقط في الكابة.

جسده يرشح بالعرق. مع عودة إحساسه بجسده نهض وجلس على الدكة الأولى، وهو يعلم أنه لم يعد «حداقاً» أنه يهين نفسه، ولكن ذلك لم يعد له أي معنى. خطر له أنها قد تكون قد جاءت وانصرفت، كيف له أن يتخلص من هذا العذاب؟



في اليوم التالي شعر أنه يتحرك بلا دافع، ولا رغبة في شيء. كان مرهقاً وضجراً . الغذاء، ثم نوم الظهيرة ثقيلًا ومتواتراً. الصحيان من النوم، وهو يشعر بالمر في حلقه بسبب الإفراط في التشخين.

كان مرهقاً ومتوترًا في آن واحد.

اتجه إلى الكورنيش وهو يشعر أنه كان عليه أن يفعل شيئاً لم يفعله. «هل تركت الماء يغلي على البوتاجاز دون أن أطفاه؟ المفتاح، أين المفتاح؟ هاهو.. لم تكن هناك. كان ذلك منتظرا . استولى عليه غضب أهوج، جامح - «سوف أنتظرها، وانتقم، سوف أعلمها درساً لن تنساه أبداً...» قد يكون لها عشيق، ميكانيكي أو خادم في أحد البيوت، وهي تحكي له عن الأفندي الذي لعبت به، لم تمنحه شيئاً، ورغم ذلك فما هو، في وقدة الظهيرة، ينتظر أن تجيء، دون جدوى. ربما كانا، في هذه اللحظة، يراقبانه من مكان ما ويضحكان. رأى نفسه بعينهما: العنق اللتوي يتلفت مراقباً المارة، التنقل من دكة إلى أخرى، القميص النظيف المكوي، الحذاء اللامع.. فأخذ يشعر بالاشمئزاز من جسده.

أدب وفد في الليل، قبل أن ينام، خطر له أنها ربما كانت مريضة، أحزنه ذلك، وهو

يسترجع صورة وجهها المجهد بالمساحات السوداء التي تحت عينيها. أحس أن عليه أن يعتذر «ظلمتها». فهو يهبط إلى النوم كانت يده تلمس كتفها برفق ويعتذر.
رأها في الحلم. في الجزء الأول من الحلم لم تكن موجودة ، غير أنه كان لها حضور ملح، صانم . كان عدد كبير من الناس ينتظرون حضورها. وكان المكان أشبه ببستان كبير، أو أرض خلابة.
حاول أن يتأكد من الساعة، ولكنها لم تكن في يده. كان متأكدا أنها تأخرت عن موعدها مع هؤلاء الناس.

كان المكان مضاء بالكlobيات الباهرة الضوء بدلاً من الكهرباء. وكانت تصدر عن الكlobيات أصواتاً متصلة . في تلك اللحظة تذكر عبارة تقول إن لينين كان يأتي دائماً في موعده بالضبط ولا يفعل مثل الرجال ذوي الأهمية الذين كانوا يعتقدون أنهم يبرهنون على أهميتهم عندما يتأخرون عن مواعيدهم. لا يعرف أين قرأها ومن الذي قالها. إلا أنه من المؤكد أنها صحيحة.

ثم رأها تمد سبابتها نحوه. كانت غاضبة للغاية، وعيناها جميلتان وأنيقتان. كانت تقول بحدة:
- عليك أن تدرك الفروق الدقيقة. تأخرت لأنني كنت مرتبطة بعمل مهم للغاية.

وأخذت تتحدث مع الآخرين بمودة، دون أن تفقد جديتها . كان موضوع الحديث حول الأهمية القصوى لملء الفراغ بشكل مثمر. وسمع بعضهم يقول إنه كان عليه أن يدرك الفروق الدقيقة.
في اليوم التالي قرر أن يغير نظام يومه: الغداء في الرابعة بدلاً من الثانية، والنوم في الخامسة، سوف يصحو في الثامنة، وبهذا سوف يتجاوز الفترة المؤلمة في اليوم بالنوم. وما حدث أنه في الرابعة شعر بالفشيان والرغبة في التقيؤ من مجرد رائحة الطعام. حاول أن ينام، فلم يستطع. وقبل الوقت المحدد كان جالساً على اللبنة الحجرية أشد إرهاقاً، وأكثر تشبهاً بالانتظار.
في جيب بنطلونه كان يحمل مطواة حادة النصل.



سبعة أيام مرت على إسماعيل أخذ قلقه يتلاشى بعدها، وأصبحت سعيدة - سريعاً - مجرد لكرى لطيفة ومضحكة. قد يراها يوماً ما، ولن يكون ضعيفاً هذه المرة.
استعاد إسماعيل حداقته التي اعتقد أنه فقدتها، كان يقول لنفسه: «هذا الجنون الذي أتاني» واعتقد أن ذلك يحدث في الإجازة الصيفية، وبيتش قليلاً. ويتخيل مستمعاً متعاطفاً يحكي له ما حدث ، مع بعض التعديلات في الحكاية، يبدو فيها أكثر تماسكاً وذكاء، ولكنه مضحك أيضاً. ذلك لا أهمية له ما دام هو الذي يسهر من نفسه.
كان الزمن كفيلاً أن يقنعه بتصديق الحكاية في شكلها الجديد، ولكن...

(٤)

وهو في نوم بعد الظهيرة، منذ الطرقة الأولى على الباب التي شقت ليل نومه كأنها سهم ناري علم أنها هي. اندفع يعدو. عيناه مغمضتان، والعرق يبلله، وجاكته البيجاجة مفككة الأزرار. فتح الباب ودون أن يتأكد من هوية الطارق احتضنها. عبر عن لهفته

أدب. وقد

بهذه الضراعة:

«إيه اللي عملتيه كنت فين؟» ثم: «يا مجرمة، يا حبيبتى، يا مجرمة...».

وهو يقبل الملاية التى على رأسها وشعرها (لماذا الملاية وشعرها فقط، وهى ممنوحة له كلها).
قالت:

-«الباب»-

وهى تشير إلى الباب المفتوح.

جلست على الكرسي، الملاية ماتزال على رأسها، ولكنها أرختها فكشفت عن صدرها حتى قدميها. جلس عند قدميها وقبل ركبتيها التى يغطيها الفستان. جذبت رأسه إلى صدرها وأحاطته بذراعيها وأسندت خدها إلى شعره.

استغرق فى تلك العتمة اللينة، مخدراً بروائحها - عطور عتيقة محملة بتداعيات البخور فى حى الصين، ويسترجع تلك الظلمة الكثيفة التى أحاطت به عندما دخل جامع قلاوون، انقطعت الأصوات والأضواء وعيناه لا تستطيعان التعود على الظلمة، وفجأة، فى أعلى القبة، فى الزاوية الشرقية كان هناك شبك، زجاجة معشق بالألوان الحمراء والخضراء والصفراء والزرقاء، ألوان نقية تتخللها شمس الصباح، فى تلك اللحظة انكشفت له رؤية الصوفى: عالم الظلمة، يطل عليه شعاع من الفردوس - كان يشعر بإيقاع ثدييها على جانبي رأسه، وفى وجهه، ضغطهما يشتد ويخفت مع تنفسها. يشرب رائحة جسدها وعطوره، يتوه فى ذلك الملمس اللدن، يحس بها خانقة، مسكرة، تنساب موجة ساخنة، فى صدره، تنتشر فى أحشائه، إلى حقويه، تنفجر رغبة رغاء فى الإيذاء والالتحاق.

ينترع نفسه ويقول بصوت خشن، غريب عليه:

«حاخذ دوش.. اعملى شاي..»

وقف تحت الدوش يشهق، والتوتر ينساب منه. عند ذلك فقط شعر بحدود جسده، بأنه هوية منفصلة عن الأشياء المحيطة به. سار والماء يتساقط من جسده خطاً متصلاً إلى حجرة النوم.



عندما انصرفت يدت الشقة واسعة.

(٥)

قالت إنها رأت حلماً فى المنام. عند ذلك قررت أن تبتعد عنه. ولكن قلبها لم يطاوعها. صمتت. نظرتها محدقة، شاردة، لا ترى. تنهدت وأخذت تسوى فستانها، وقالت:

-«رينا يستر»-

قال لها - محباً تلك السذاجة، راغباً فى الاستراادة منها - كل الناس يحملون ولكن ذلك لا يجعلهم ينقطعون عن لقاء بعضهم.

أمسك بيدها فجذبها ببطء. قالت، لا، بالنسبة لها فإن ذلك مختلف تماماً، فهى

أدب وفن

تحلم أحلاماً تتحقق . ذلك معروف عنها .

وضعت يدها على قمة رأسها وأخذت تضغطها . وهي تقول شعر رأسي يقف عندما أتذكر ذلك الحلم . وتصمت . لقد تعودت ذلك فلن تكلم إلا عندما تريد .

تدورت عينها واتسع سوادها ، وكما يفعل الأطفال أخذت شفتاها تشكلان الكلمات التي تعزم على قولها .

في هذه الحجرة (تتوقف . عينها تتعليان الحجرة) لا .. أوسع من هذه .. أوسع كثيراً .. ومختلطة عنها . لا بد أن سقفها كان من الزجاج لأنه كان هناك شمس وقصاري زرع وزهور .. وعندما تطل من الشباك ترى أهرامات الخيزة الثلاثة زرقاء كأنها دخان .. هي هذه ، ولكن .. سوف أقول لك ، كانت حجرة أخرى ، ثم أصبحت هذه الحجرة ، وكنا ، أنا وأنت ، جالسين نتحدث ، وأنت تحبني كثيراً وتقول كلام حلو وأنا فرحانة وسعيدة ، سعيدة وأود أن أبكي . ثم .. انتظر قليلاً .. ثم كنا في هذه الحجرة .. كانت الكتب الأسبوطي التي في الصالة هنا أيضاً ، وأنت مازال تنظر في عيني وتقول لي كلاماً حلواً ، ثم هبت ريح شديدة ، ريح باردة ومطر ، وكانت السماء سوداء ، الدنيا كلها سوداء . قمت أنت وأغلقت الشيش والزجاج ، كنت تفعل ذلك بصعوبة لأن الريح كانت تدفع الزجاج وأنت تصارع ، ثم أغلقتة فأصبحت الحجرة سوداء ، كحل ، لا يكاد أحدنا يرى الآخر . أغنى كنت أراك ولكن ليس بوضوح ، ثم سرت أنت إلى مفتاح النور ، وقبل أن تضئ الحجرة ، مددت رأسك من الباب إلى الصالة وقلت بصوت مرتفع ، خائف :

« يا خير آية لها »

وسمعت أنا ضحكة خافتة من الخارج . حاولت أن أتكلم ، أن أقول شيئاً ولكن صوتي كان محتسباً ، فقلت لنفسى : انهم هم ، انهم هم .

قال لها :

« مين مهمه ؟ »

ردت على الفور :

« همهمه . »

كان ذلك واضح تمام الوضوح . قال بالاح :

« همهمه مين .. يعنى ، مين مهمه ؟ »

تاهت عينها ، فيها يبحث عن الكلمات . التفتت إليه وقالت إن ذلك في الحلم . صمتت وهي تكابد ، ثم قالت إنها لا تدري من هم ، من يكونون ..

انتفض جسدها ، فدفنت رأسها في صدره وأخذت ترتعش . أنفاسها على صدره تثير موجات حريفة من الحنو ، إن لم يسيطر عليها فسوف تتحول إلى رغبة جارفة . أخذ يمسح يده على شعرها ويقول إنه مجرد حلم ، لكننا حلم ، وبعض أحلامنا يتحقق وبعضها مجرد أحلام .. ثم أخذ جسدها يهتز بالبكاء المكتوم . وفكر أن البكاء سوف يريحها .

غادرت ، وعادت بعد قليل من الحمام وقد غسلت وجهها ، وجلست على طرف السرير مسبلة العينين ، وساكنة ، البكاء أضفى على الوجه رقة ونعومة . مرت فترة لا تقول فيها شيئاً . ثم استقام جسدها ، وتنهت بعمق . كان ذلك أشبه بالعودة من مكان ما .

أدب و نقد

قالت:

«اللهم اجعله خير»

قال:

«خير»

(٦)

في محاولاته التي لم تجده حتى الآن نفعاً في أن يزداد معرفة بها، سألها إن كانت تحبه فعلاً؟ ألقت رأسها على صدره بحمية واندفاع وأحاطته بذراعيها. كانت تلك هي إجابتها فقط. ولكن لماذا؟ ما هو السبب؟

أحب بقبلياتها على صدره. كان قد أصبح يعرف أن المضي في أسئلته سوف يدفعها إلى البكاء. كان هذا يحيره كثيراً، فهي لا تكاد تعرفه ولا تحاول ذلك، كما أنها لا تشغله بمشاكلها اليومية. فعندما تنتزع نفسها من حمى الالتصاق الجسدي، تندفع في مونولوجات طويلة، حزينة، عن الحب، والأحلام، وتنتهي دائماً ببكاء لا يدوم طويلاً.

كانت مستيقظة على ظهرها بقميصها الداخلي تمدق في السقف. فمها كان كفم طفل رضيع يتدور ويتمدد خلال البحث عن الكلمات. نهضت فجأة وغادرت السرير إلى المطبخ ثم عادت وجلست على طرف السرير. كفافها مبسوطان على فخذيها نصف العارين، تجذب وهي ذائلة طرف قميص النوم إلى أسفل، وتحقق بنظرة ثابتة عبر النافذة كأنها تهاهب للقفز منها.

قالت وكأنها تنكر: في شارع طويل، عريض وواسع، خال من المارة والعمارات، على الجانبين أشجار مزهرة - زهور بنفسجية فقط ولم ينبت الورق الأخضر بعد - والوقت فجر، وهناك ضباب، وأنا أسير في ذلك الشارع، وحيدة أبكى. تأتي سيارة مسرعة، الدموع لا تجعلني أرى بوضوح فتصدمني السيارة وأموت.. هكذا سوف أموت.

كان إحساس بالفجيعة يبهظه. تراءت له ملقاة على الأرض، متجمدة الملامح، والد يمسح من طرف فمها. ابناها وقد جلسا في الليل ينتظران أمهما فلا تأتي. لس كتفها، وأخذ يهرها ويناديها: - «سعدية، سعدية...»

كانت عضلات كتفها مشدودة تقاوم. تبين له أنها تجلس متصلة لتمعن نفسها من البكاء، إذ فجأة غطت وجهها بكفيها وأخذت تنتحب. كانت محنية الرأس، وكوعها مغروسين في ثدييها. كتفاهما كانا ينتفخسان مع انفجارات البكاء المكتوم. ومن خلال بكائها كانت تقول إنها تعلم أنه سوف يتزوج الفتاة التي تناسبه، سوف يظل يحبها ولكن عليه أن يتزوج الأخرى. سوف تبعد عنه، ولكن سوف يبوح، وإن يتزوج الأخرى. إذن فعليها أن تضحي بنفسها، أن تموت.

حاول أن يقول شيئاً ولكنه لم يجد ما يقوله، وكانت هي تنتحب. ربت على كتفها وأخذ يحدثها، يقول إنه لا يوجد أخرى الآن، وهو يحبها، ولم يستطع أن يستمر.



دقاتها سريعة متتالية على شراعية الباب. يفتحه فتندفع إلى الداخل، مبهورة

الأنفاس، تلقى نفسها بين ذراعيه، رأسها على كتفه، تلهث وترتمش وتردد به

أدب ونقد



التصاقاً. يغلّق باب الشقة وهي متشبّثة به، يقولها نحو السرير وهي ماتزال تلهث . تلقى رأسها إلى الخلف وتحدث به. يريكه ذلك، يقول:

- «آيه ، فيه آيه؟»

- «خايقة، خايقة موت!»

تخفي رأسها في كتفه، جسدها كله يتبضّ لصق جسده، يضحك، يقول:

- «فيه أحلام جديدة؟»

كانت ضحكته متقطعة، أشبه بالنشيج. ترد هي بجديّة، تقول لا، ليست أحلاماً، هو إحساس، هو إحساس فقط.. تهدأ . يسألها عن صحتها وأخبارها وهو يعلم أنها لم تجب على مثل هذه الأسئلة. تقول، إنها تود لو كان صغيراً، جداً، تصره في منديل وتضعه بين ثدييها، و داخل السوتيان، ويظل هناك، تحس به دائماً لصق جلدها.

أبعدا عنه. أحس أنه يختنق. يطلب إليها أن تعد الشاي، تمسك يديه، تنظر إليه بضراعة، وغشاء رقيق من الدموع يغشى عينيها، تقول:

- مش عايزة أموت... أنا مش عايزة أموت.»

يدفعها بيده دفعة خفيفة، يقول:

- «بطلي السينما الهباب اللي بتشوق فيها.»

تنهض . يقول لها:

- «الشاي»

دخلت بالصينية. فوقها براد الشاي وكبايتان. قالت وهي تصب الشاي:

- «أنت زعلان مني؟»

كان صوتها متهدجاً. قال:

- «لا.»

دون اكتر اث ، ليقف هذا السيل من الخوف

وضعت كباية الشاي على الكومونيتو، في متناول يده ، تناولت كبايتها وجلست على كرسي قرب السرير. قال لها:

- «بصى لى.»

نظرت إليه. قال:

- «مالك تايهة على طول؟»

لم ترد. واستمر الصمت . قال:

- «مالك ساكتة؟»

نظرت باندھا ش ، ثم قالت:

- «خايقة.»

لم يقل شيئاً. أخذ يشرب الشاي ببطء وأشعل سيجارة. قالت:

- «بتحبنى؟»

فكر: أى سؤال هذا؟ إنه يحبها بالطبع، ولكنه يريد أن تتوقف عن هذه

أدب وفد

السذاجة . قال لها وهو يمسك يدها لتسمع ما يقول:

- «إيه العجاجة؟»

رأى قبضتها تشد على كباية الشاي. أصبحت أطافرها بيضاء. قلبها على فمها وقال:

- «طبعاً بحبك.»

اندفعت في إحدى مونولوجاتها الطويلة. تمسك كباية الشاي الفارغة، وتقول:

حاولت أن أنساك وأبتعد. خلال ذلك الأسبوع حاولت وحاولت. في النهار أقول لنفسى نسيته. ولكن يحدث أن أشاهد أحدهم سائراً، أتأمل عظمتى الكف تبرزان من وراء القميص، ورأسه يطفئ ويراقب المارة، فتتولاني رعشة، أقول، إنه هو.. هو.. وتدور الدنيا أمام عيني، وأمسك بالجدران خوفاً من السقوط. في الليل أتوه في هلوسات ورؤى، أظن بين النوم واليقظة، وأظن هكذا حتى يشقشقق الفجر وتدب الحركة.

توقفت، وهى تجفف عينيها بكما. أحس هو بقشعريرة تسرى في جسده، ويتيار بارداً ينساب في عموده الفقري. فقد كانت تلقى كلماتها بإيقاع البكايات.

ثم واصلت كلامها:

خلال ذلك الأسبوع، يحدث نفس الشيء كل يوم، الشيء ذاته دائماً، أكون جالسة في الجنيّة القريبة من بيتي أفرج على الطغزوين، ثم أراك جالساً على الدكة الحجرية، تنظر في ساعتك، تقف ثم تعود لتجلس، تتلفت حولك بعصية. تنتقل إلى نكة أخرى تجلس ملوى العنق، عيناك تتفحصان المارة بحثاً عنى. ترى امرأة تلبس الملاية، مثل ملايتى هذه، تنهل، وتسرع لملاقاتها فيخيب ظنك. إنها ليست أنا.. وأنا أنايك أنايك: يا إسماعيل أسمعنى؟ إنى أنايك أسمعنى؟ وأتوسل إليك: دعنى في حالى، أرحمنى، وأراك جالساً، ساهم العيني لا تسمعنى.. وأصرخ، وأصرخ وأنت لا تسمعنى.. لا تريد أن تسمعنى.. قلت ذلك كله مكتوب عليك يا بنت..

تصمت . تتعثر كلماتها:

- وتلك الخطوة التى في جيبيك...

تحت سطح العلمانية والهدافة، وحياة كل ما فيها مفهوم ومنتظر انفجر تراث القرون السحيقة من الرعب. كل دفاعاته انهارت وأحس أنه واقع في أسر قدر ملزم . برعب لا حد له رأى نفسه سجين قوة قسر قاهرة تحدد وترسم له كل خطوة يخطوها ، ومهما حاول أن يفلت ، فهو لا يفعل شيئاً سوى أن يفوض أكثر وأكثر في رمالها المتحركة.

وفى دوار الرعب الذى يلغى حاول أن يتشبث بتصور مؤامرة متقنة الصنع: الظاهر بالسذاجة ، الغياب المرسوم لمدة سبعة أيام ووضعه تحت رقابة صارمة ، مؤامرة يشترك فيها الكثيرون، الكثيرون جداً وهو وحده ضحيتها.. فعلوها ليسخروا منه، ووقع هو فيها دون تبصر.

قال لنفسه: «هناك أشياء يصعب تفسيرها.. تحدث مصائدات ... اللاوعى ، أحياناً...» والرعب أصم، راسخ، لا مخرج منه.

انحنى عليه، ثدياها يثقلان الثوب، ووجهها حان، حزين، قالت:

- «مالك حبيبى؟»

وراحت تقبل يديه، وشعره، وأنفه، وعينيّه، وعنقه قبلات صغيرة كأنها فراشة

أدب-وفد

تحوم حول جسده. استسلم لها في استرخاء تام ، ممتع، وهبطت عليه السكينة، ثم انفجرت الرغبة، حادة كحد الموسى، محنية جسده حتى أصبح كالفوس. احتواها بلهفة ، كأنها المرة الأولى، وخلال ذلك، فى مؤخرة رأسه يراقب استجاباتها الوهجا ، لهاثها وهى تندفع نحوه بسعار وجنون، وسؤال هناك فى مكان ما، فى مؤخرة الرأس : يمكن أن تكون مؤامرة؟

(٧)

كان إسماعيل يجلس على الكرسي الأسبوطى مواجهاً باب الشقة . أنوار الشقة مطفاة، والشراعة ينعكس عليها ضوء السلم. يبدو زجاجها السميك، ببروزاته الناعمة متلألئاً كأنه كريستال. والحديد المشبك الذى يحصى الزجاج من الخارج بالأنواء ودوائره، ومقرنصاته يرسم خطوط أرايسك على زجاج الشراعة شفافا الظل. والشقة واسعة وهو فى جوف ظلمتها صغير، محدد.

خطواتها تصعد السلم خفيفة متعجلة . تصخب قدماها أمام الباب وتترثث . يحس بها تلتصق بالباب، تلقى ثقلها عليها. تحجب الضوء عن دائرة فى منتصف الشراعة، بينما الأركان الأربعة مازالت مضاءة.

تدق على الزجاج بأصبعها دقات خفيفة. تبتعد إلى الوراء فيشع الزجاج من جديد. فى منتصف الشراعة تماماً يلقي أصبعها ظله. ثم يحتوى ظله المربع الزجاجى كله. تعاود الدق بأصابعها ، دقات أسرع وأكثر حدة، ثم تنتظر.

يفكر أن يعود إلى حجرة النوم ويفلق عليه الباب، ويشعل سيجارة ولكنه يظل مكانه. يبتعد ظله فجأة فتعود الشراعة تلمع بقسوة. يؤذى لعانها عينيه. ساد صمت ثقيل كان الأشياء من حوله تكتم أنفاسها. وأخذ يسمع خشب الكرسي يقاوم ثقله وهو يتمزق تمزقات واهنة.

أخذت تخط حديد الشراعة البارزة بكفيها ، فهتز الباب كله، وبصوت مخاتق سمعها تقول:
- «افتح».

تتضائل الكف وتصبح قبضة شبه مستديرة، ثم تصبحان قبضتين. تخطيهما بقوة على الحديد البارز الحاد الأطراف كالكسكين. ارتعش جسده عندما تصور أصابعها دامية قد انفصل الجلد عن عظامها. ثم فجأة أخذت تهز الباب وهى ممسكة بحديد الشراعة وتصرخ:

- «مش بتفتح ليه، مش بتفتح ليه؟»

وتواصل هز الباب، وتقول:

- «أنا عارفة إنك جوه، أنا شايفاك.»

ثم فجأة توقفت عن الدق وغاب ظله . أخذ نفساً عميقاً ومد ساقيه بحذر سمن صوت راڤيو من بعيد يذيع أنغاماً راقصة، وقطرات الماء تتساب بإيقاع خافت، رتيب من الحنية.

صمت ، صمت، صمت، وهو ينتظر. احتكت قدمها بالأرض منبهة عن وجودها.

ثم ملأ ظله زجاج الشراعة. خبطت بأصابعها خبطات خفيفة متباعدة، وانتظرت. ثم الصمت ، وظلها يحجب الضوء عن الشراعة، ثم أخذ يسمع صوت

أدب وفد

بكانها . فجأة أمسكت بيديها حديد الشراعة وأخذت تخطب وجهها عليه، مرة واثنين وثلاثة، وهى تردد بصوت نحيل، باك:

- سافتح، أفتح..»

رأى يديها ترتفعان إلى أعلى، وصوت نحيبها بدا واضحاً. انسحاب الظل مبتعداً وأخذت الشراعة تعكس ضوء السلم. استطاع أن يميز شبحها وهى واقفة. من الأدوار العليا سمع صوت امرأة تتنادى البواب، وسمع نغير عربة قانماً من الشارع. ثم هذا كل شيء. وصله وقع خطواتها وهى تعبر فسحة السلم ثم وهى تهبط الدرجات،،

تقاليد نقدية جديدة على هامش النظرية الاشتراكية فى الفن

فى كتاب جاليرى - ٦٨ الصادر فى أكتوبر مادة خصبة النقاش والتعليق ولكننى سوف اقتصر على مناقشة المقالات النقدية فى هذا العدد أو بشكل أدق بعض النقاط المهمة التى اثارها.. ومعظم هذه المقالات عرضت لى بالنقد والتجريح ولذا فالإغراء كبير أن أكرس هذا المقال لرد الهجوم بالهجوم والتجريح بالتجريح.

ولكننى أرى أن تقاليد نقدية أخذت توضع، وهى، كما اعتقد سوف تؤدى إلى ضرر بالغ . إنها تستجيب وتستغل وضعاً نفسياً سائداً بين كتاب هذا الجيل - وضعاً شكلته مرارة الهزيمة، والعجز عن الفعل والاحساس باللاجدى.

.. لهذا أصبح الفنان يستجيب استجابات عنيفة وحادة لقضايا تبدو قليلة الأهمية، ولكنها تأخذ دور البديل لقضايا مصيرية وضغوط نفسية مؤلمة..

ومع كل أسف فإن أحد الذين يحاولون وضع أسس هذه التقاليد ، تقاليد الاستفزاز والاستشارة إلى أقصى حد، ويأتالى توجيه الأنظار عن القضايا الأساسية والمهمة التى يمكن أن تطرح فى هذه المرحلة فى مجال الأدب والفن أو فى المجالات الأخرى هو الأستاذ إبراهيم فتحى.

إنه يستل سيف الادانة ويعمل جاهداً فى تصيد الأخطاء - حتى الأخطاء القوية - وإثارة فضائح السرقات الأدبية. وهذا فى حد ذاته جهد مشكور لو كان على هامش دراسة جادة مخصصة، ولكن الأمر المؤلم حقاً أن يكون هذا هو الأساس.. فهو من خلال مفاطات وتصوير لمقال سابق لى يصفقنى بائنى يمينى ولا هم لى سوى مهاجمة الفن الاشتراكى والنظرية الاشتراكية فى الفن، لأننى هاجمت ضيق الأفق والجمود العقائدى الستالينى.. وسوف أفصل هذا

أدب ونقد
بعد قليل.

وهو يتحدث عن الأستاذ صبرى حافظ بقوله: «.. فهو يقفز فى رشاقة البرغوث بين المناهج. يسمع عن أسماء وكلمات اصطلاحية فيصوغها معا فى جمل غير مفيدة، وربما أشكل عليه الأمر فاعتبر كلمة العفوية منتزعة من قاموس الكيمياء وكلمة السلم الموسيقى منتزعة من قاموس هندسة الجبانى».

إن هذه اللباقة والنكات اللفظية لا تشرف كاتبها كثيرا، وهى وأن احتلت الصدارة فى قاموس الرشح فليست من النقد والتقييم الموضوعى فى شىء، وأنا أعلم الناس بشقاقة إبراهيم الموسوعية وذوقه الفنى الرفيع، وأنه قادر أن يقدم مشاركات كبيرة وحقيقية فى الحركة النقدية والفكر الاشتراكى ولكنه يستسلم لتطبعه الحاد وأزماته التى هى أزماتنا جميعا ويفجرها شتائم وتجريحا. ويتأثر خطوات إبراهيم فتحجى ولكن بعنف أشد ومعرفة أقل كثيرا، الأستاذ خليل كلفت. وهو حاليا كما كان منذ عرفته يحاول أن يلعب لعبة الطفل المرعب متخذًا مظهرًا دمويًا لا يتناسب أبدا مع سماحته وسلامته نيته.

واعتقد جازما أن الوقت قد حان ليتخلى خليل عن لعبته خاصة أنها أصبحت تترد عليه فتفقدته كل أصالة وكل حس سليم فى تذوقه الفنى أو فى كتابته. وأنا مؤمن تمام الإيمان بمواهبه الفذة ويقدرته أن يصبح فنانا معتازا وناقدا.

إن الإيجابى فى مجال الفكر قليل ومن المؤلم أن ينصرف الاستاذان إلى تهديم وتجريح ذلك القليل. والاثنان تسحرهما الكليات: الطبقة العاملة، الشعب، العالم الثالث، ولكن عندما يواجهان هذه الكليات كوقائع مفردة حية فهى لا تستحق عندهما إلا الفاظ الضيالة واليمينية والانحطاط.



فى مقال الأستاذ إبراهيم فتحى بعض المسائل العامة فى النقد يبدو واضحا غرام الكاتب بأفعال المشاكل وفرض الاختلاف فرضا حتى عندما ينعدم. فهو يقول:

«ومن الواضح أن الأستاذ غالب يريد أن يسلب الفنان الحق فى أن يعرف نظرية فلسفية شاملة، أو هو على وجه التحديد يرفض أن يعرف الفنان نظرية فلسفية معينة هى الأساس الفكرى للواقعية الاشتراكية.

.. غالب يقم تناقضا يبرزتليا لا يقبل الحل بين النظرية الشاملة وذاتية الفنان وصدق معاناته».

واكتفى هنا بأن يؤكد للأستاذ إبراهيم أننى لم أقل هذا أبدا..

بدلا من ايراد الاستشهادات المطولة التى لن تزيد عن هذا المعنى..

ولكن الأمر ذا الدلالة هو الأستاذ إبراهيم الذى يرغبنى على أن اخطف معه حتى يناقشنى.

والأستاذ إبراهيم فتحى يثير مسألة أخرى حول علاقة علم الجمال بالفلسفة.

وسوف أحاول أن أوضح موقفى من هذه المسألة قبل أن انتقل إلى مناقشة

أدب ونقد

الكاتب.

أن الجمود العقائدي الذي كان سائدا أيام ستان وما زال يسود بعض الدوائر قد حول النظرية الماركسية إلى حقائق لا يدركها التفسير واعتبرها صالحة للتطبيق في كل مكان وزمان. ولما كان الواقع المادي هو الأساس، ودور النظرية هو فهمه وتوجيهه، فقد خلق ستان تعارضاً بين النظرية والواقع. وما دامت النظرية قد تجمدت وترفض التغير لمواجهة الظروف الجديدة، فإن ستان، رغم الواقع على إطاعة النظرية.

.. وكانت النتيجة تنمية وهيبة.

إن عشرات الآلاف من الشيوعيين المخلصين قد جرت تصفيتهم تصفية لموية، ونعت الأجهزة البوليسية وأجهزة القمع الأخرى نمواً يفوق كل تصور. ويكفي شاهداً دائماً، ومخزياً على هذا محاكمات عام ١٩٣٦ التي صفى نتيجتها كل مارشالات الجيش الأحمر وعدد كبير من قادة الحزب دون دليل اتهام سوى وثيقة زورها جستابو هنر.

كما أن الفن الذي نما في العهد اللينيني نمواً نهش العالم كله توقف ليحتل مكانه فنا رخيصاً مبتذلاً.

إن الخطأ الستاليني يكمن - كما أوضحت تحليلات الحزبين الصيني والسوفيتي - في كونه قد حول الماركسية إلى نظرية مثالية متعالية على الواقع منطلقها الفكر المسبق لا الواقع العياني المباشر.

ومن هذا نستطيع أن نقول إن الوضع الصحيح للمشكلة هو أن الفلسفة هي محاولة لتغيير الواقع ، وهي أيضاً الدليل لتغييره. والمنطلق الأساسي هو الواقع العياني المباشر.

ولكن كيف نستطيع فهم الواقع؟

إننا نستطيع ذلك من خلال العلوم المتخصصة في كل مجال من مجالات هذا الواقع. وهنا علينا أن نوضح ونؤكد عدة أمور:

- إن الفلسفة لا تستطيع أن تتخطى هذه العلوم وأن تدرس الواقع دون وساطتها.
- إن كل علم يختص بجانب من جوانب الواقع، ولا يمكن لعلم آخر أن يأخذ مكانه، وإن كان بالإمكان الاستعانة من منجزات العلوم الأخرى.
- الفلسفة عن القوانين العامة لحركة الواقع الذي لا يمكن فهمه بدون العلوم المتخصصة. كما أن كل تغيير يحدث في الواقع يشكل تحدياً للفلسفة عليها أن تهضمه في نظامها وقوانينها.
- وإن الفلسفة الحية هي التي تستجيب استجابات عميقة للتغيرات الحادثة في الواقع ولا تحاول أن تدمج هذه التغيرات بشكل تبريري أو توفيقى فقط.

وقد اعتبرت أن علم الجمال هو المدخل لدراسة الفن، لا السياسة أو الفلسفة ،

أدب و نقد

ولم يخطر ببالي قط أن علم الجمال يهمل مضمون العمل الفني وهو التجربة الإنسانية أو يهمل الدلالات الاجتماعية للفن .

ويرى الأستاذ إبراهيم فتحى إننى بهذا أعبر تعبيراً صارخاً عن وجهة نظر اليمين، وأن معنى رأيى هو أننى أطالب بحرمان الفنان من تبني وجهة النظر الماركسية.. وعلى الرغم من أننى لم أقل شيئاً كهذا، ولا ناديت به، ولكن الأستاذ إبراهيم يرى أننى فى النهاية أهدد السبيل إلى تحويل ذاتية الفنان إلى «التحيزات الطبقيّة الرجعية والأحكام المضمرّة التي يمتصّها امتصاصاً يومياً من معاشيته لواقع متخلف، وقيم الفردية التي تحاصره.. وليست الذاتية الحقيقية للفنان مرادفة للتلقائية وضيق الأفق الشخصى».

الأستاذ إبراهيم ينطلق من عدة افتراضات مضمرّة. أولها أن الفنان شرير ورجعى بطبعه، وأنه لو ترك دون نظرية لعاش فى الأرض فساداً.

وهناك حقيقة تاريخية معروفة أن تحجر الفلسفة يرافق تحولها إلى دين أساسه الاعتقاد أن الإنسان يعاني من خطيئة أصلية، وعليه أن يلتزم بطقوس ذلك الدين للتخلص منها. والأستاذ إبراهيم يعتقد كما نتبين من كلامه أن الالتزام بالفلسفة منهج من الضلال والخطيئة ووسيلة من وسائل التطهير.

إن أعظم منجزات الفنون قد انتجها فنانون لم يسمعوها بالماركسية قط، وقد كانت أعمالهم تقدّمية وثورية دون أن تلتزم بالماركسية.

والافتراض الثانى عبر عنه إبراهيم بقوله: «وقد كان افتقار الفنان إلى النظرية الشاملة المتسقة التي يختارها بوعى متخذاً موقفاً نقدياً من معاناته وتجربته شرطاً ضرورياً للإبداع الفني وليست عيباً يؤخذ عليه..»

ودون الاغراق فى مناقشات بيزنطية لا تجدى، اتحدى الأستاذ إبراهيم أن يأتى بمثال واحد فى عالم الفن كان فيه افتقار الفنان لنظرية متسقة وشاملة سبباً فى تعطل موهبته ، وأن تبني مثل هذه النظرية كان شرطاً من شروط إبداع الفنان.

إن الواقع العملى هو الذى يحسم كل نقاش حول هذا الموضوع وليس التتالى الميكانيكى لأفكار وآراء نظرية لم تثبت صحتها.

وراء هذا كله يكمن افتراض شديد الغرابة والخطأ وهو أن الفن نتاج عملية ذهنية واعية يسبقها تخطيط واع وتحليل. إن مثل هذه النظرية قد أضرت ابلغ الضرر بأدب الواقعية الاشتراكية وخاصة فى مصر. والأستاذ إبراهيم يعبر عن هذه النظرية بشكل واضح عندما يخلق مضاداً بين التجربة الذاتية والتلقائية فى الفن وبين إيمان الفنان بالنظرية الماركسية.

ويقول هيمنجوى إنه تعلم خلال كتابة أى من قصصه ألا يفكر فيها ابتداءً من

أدب وفن



الساعة التى يتوقف عن كتابة جزء منها حتى الساعة التى يعود إلى مواصلة كتابتها فى اليوم التالى ويضيف «إننى بهذا اتيح الفرصة لعقلى الباطن أن ينهك فى بناء القصة». ثم يقول إنه قد كان همه الدائم فى تلك الأيام التى يكتب فيها القصة أن يشغل نفسه بكل وسيلة حتى لا يفكر فيما يكتب إلا ساعة الكتابة «لأن التفكير فيما أكتبه يجعلنى عاجزا عجزا كليا من انجاز ذلك العمل». وهذه وثيقة مهمة تجسد تجربة فنان عظيم، وهى بهذا اصدق بكثير واشد دلالة من الثروات النظرية التى تغفل الواقع اغفالا تاما.

إن أهم عناصر العمل الفنى هو عنصر اللاوعى - ولكن ارجو ألا يفهم من هذا أن تبنى نظرية شاملة تضر بالفن. كل ما أود قوله أن الأستاذ إبراهيم فتحى قد حدد العلاقة بينهما بشكل خاطئ، وأن هذا بالذات هو مشكلة، أو حتى جريمة، النقد الماركسى فى مصر إذ اعتبر العمل الفنى مقولة فكرية وليس نتاجا صادرا عن عمق أبعد من عنصر الوعى. ولهذا السبب طفا على سطح الأدب المصرى قصاصون وكتاب بلا موهبة ولا فن إذ كانت كل ميزتهم هو الالتزام بتعليمات النقد وتنفيذها. ابتداء من النهاية السعيدة والعمال الذين يخفون قلوبا يريضاء وراء مظهرهم الجهم وفلاحين لا يتوانون لحظة عن خلق ترابط فوري بين نقص المياه والسياسة المعادية للشعب التى يتبعها صدق، وسيدات بيوت يتظاهرن ضد الاستعمار إلخ... وإذا لمنا حزنا أو معاناة عند فنان فليتنا أن تسرع ونشير إلى اقرب مصنع ليرتد ويرتدع.

وكان هذا بالضبط ما وضعه رواد الواقعية الاشتراكية فى مصر، وقد تحول الأستاذ إبراهيم فجأة إلى الدفاع عنهم بحماس وعنف بعد أن تخصص فترة من الزمن فى مهاجمتهم.



هنالك قضية أخرى يثيرها الأستاذ إبراهيم فتحى:

«والأستاذ غالب يتحدث عن علم الجمال كما لو كان يتحدث عن الفيزياء أو الكيمياء. فليس فى مجال العلوم الاجتماعية علم اقتصاد يتفق حول نظرياته البورجوازيون والاشتراكيون رغم أن الاقتصاد أيسر تحدا من - الجمال»

وهذا الموقف الليبرالى الذى يقفز إليه الأستاذ إبراهيم من قمة موقف عقائدى متطرف ومتعننت مضطرة تثير الدهشة. فهذه الجملة القصيرة تعنى:

- أن علم الجمال والعلوم الاجتماعية وحتى الاقتصاد ليست علوما موطدة الأركان، ولا مستقرة المقاييس والنتائج .. لم؟ لأنه فى الوقت الذى يتفق فيه البورجوازيون والاشتراكيون حول نظريات علم الفيزياء والكيمياء يختلفون حول العلوم الاجتماعية.

وبكلمة أخرى أن العلم الموطد الأركان المستقر المقاييس هو ذاك الذى يتفق عليه البورجوازيون والاشتراكيون

أدب وفن

ولكن أين نضع علم النبات وعلم الوراثة اللذين يختلف حولهما الاشتراكيون والبرجوازيون؟ هل تظل جميع العلوم نسبية بحكمها على الدوام مستوى التقدم التكنيكر في جميع المجالات. إن الاتفاق بين جميع الأطراف المعنية لم يكن ولا يمكن أن يكون هو وسيلة الحكم على مدى استقرار أركان أى علم ومقاييسه.

وعلم الجمال قد أفاد الكثير من الاكتشافات الجديدة فى علم الأعصاب وعلم النفس. وأصبح له مقاييسه وقوانينه. بالطبع هناك خلاف شديد حول الكثير من تلك المقاييس .. ولكن هذا شأن كل علم من العلوم.

وفى نفس الفقرة التى ناقشناها يقول الأستاذ إبراهيم فتحى «إن الدراسات الجمالية ما تزال تتبع الفلسفات المخططة. وتتنازعها المناهج المتضاربة. ويبدو أن الأستاذ غالب يريد أن يقصر الدراسات الجمالية على النواحي التكنيكية بمعزل عن وظيفتها التعبيرية، وأن يخص الشكلية وهذا بالطبع «العلمى» وأن يقذف بانعكاسات الصراء الاجتماعية عمداً».

لقد احترت فى فهم الارتباط بين شقى هذه الفقرة. فكيف نربط بين اعتبارى علم الجمال علماً وطيد الأركان وبين مطالبتى يقصر الدراسات الجمالية على النواحي التكنيكية بمعزل عن وظيفتها التعبيرية؟ أن علماء الجمال الماركسيين من أمثال لوفيفر ولوكاش يتحدثون عن المضمون الاجتماعى للفن دون أن يحولوا الدراسة إلى دراسة فى علم السياسة أو الاجتماع. كما أن الكثير من علماء النفس من أمثال فرويد وجونز قد درسوا الأعمال الفنية على اعتبار أنها وثائق سيكولوجية، ولم يقل واحد إنهم قد قدموا دراسات فى علم الجمال، ولكن علم الجمال يستفيد من ذلك.

إن كون علم الجمال علماً وطيد الأركان لا ينفى أبداً إمكان دراسة وظيفته الاجتماعية أو مضمونه الاجتماعى أو النفسى.

وينتهى الأستاذ إبراهيم بقوله اننى ادعو إلى الواقعية الاشتراكية ومقياسها الوحيد هو مقياس الجودة الفنية وعدم وجود خيانة صريحة..

ويتساءل الكاتب عن الفروق الجمالية بين الخيانة الصريحة وغير الصريحة. ولندع دعابات الأستاذ إبراهيم جانباً: إن المسألة هنا تتعلق بالأمانة، فعندما يدعى على الأستاذ إبراهيم شيئاً لم أقله فليس أمامي إلا استكار هذا الأسلوب فى النقاش والنقد. لقد قلت بالحرف الواحد:

«قد تميزت المرحلة الأولى من التجربة السوفيتية بانفتاحها على التجارب

الفنية. كان المقياس الوحيد هو مقياس الجودة الفنية وعدم وجود خيانة

أدب ونقد

صريحة.

ومن الواضح هنا أنني لا أتحدث عن الواقعية الاشتراكية ولا أبدى رأيا فيها. بل أتحدث عن علاقة السلطة بالفن بشكل عام، وعن المرحلة اللينينية في التجربة السوفياتية قبل طغيان ضيق الأفق والإرهاب الستاليني.

ولكن المحير في الأمر هو أنه في الوقت الذي أراد فيه الأستاذ إبراهيم أن يناقش رأياً في الواقعية الاشتراكية اكتفى بمناقشة رأياً في موقف السلطة من الفن مدعياً أن هذا هو رأياً في الواقعية الاشتراكية.

وسوء النية ومحاولة تصيد الأخطاء واضح هنا. فرأى في الواقعية الاشتراكية موجود في نفس المقال الذي يناقشه الأستاذ إبراهيم، وموجود على التحديد في الفقرتين السابقتين للفقرة التي هاجمها الأستاذ إبراهيم. واستعرض خلال ذلك بعض دعايته. وأني اتساءل لماذا لم يناقش الكاتب هذا الرأي إذا كان بالفعل لا يهدف إلى مجرد الاستعراض لتصيد الأخطاء.

قصائد مترجمة حلم النساء الجميلات

كنجسلى اميس

ما زال الباب يتأرجح ، فتدب الحياة في الفتيات،
مسافرات جوا في أقصى خطوط الطول
متهاديات من الضجر، يندفعن
نحو السطوح الاوكسجيني لإياعة رأسي،
وملائكة ايضاً، جماعات عارية بشملة الجوخ،
يندفعن صاخبات نحو آلهن.



متحمسات كلهن، يتشاجرن ليمسكن قبعتي،
وما عدا ذلك ليس بعد، ينسحب الرجال الآخرون
مهائين، تلاحقهم السخرية،
كل واحدة منهم تشارك بدورها

في فتح بوابة الشهوة أمامي؛
واندفع أنا كالطاقة.

أدب وفت





يخذلهم الكلام، عاشقات، ولكن نظرة كل واحدة،
تتأكد بسبل أخرى، تتضرع إلى أن أوقع
على أوتو جراف جسدها،
كل واحدة منهم تقول: وأنا أولا يا كنتجسلى، أنا أمهرهن،
ولكن لا داعى للعجلة، فالذوقة لا يعدو إلى الادوار
السفل ليتعشى،
وأنا لن أعدو إلى الدور الأعلى.



اتظاهر بالتماسك، ربما لنصف ساعة،
أتردد، وترينى كل أميرة الطريق إلى برجها،
افتح، عندها يقذف الساكن المفتاح
فوراً إلى أى رجل، ولكن ذلك لن يكون إلا
إذا كان ذلك الأى رجل هو أنا.



من الممرات تتصاعد هتافات الآباء،
والأخوة، والعشاق، ترتفع الهتافات أكثر
عندما أظهر أمامهم،
كل واحد منهم يصافحني ويحرارة
يهنئني، ومن مدين البوليس
احناة رأس، وغمزة، وضحكة .
وعندما ينتهى هذا، ينتهى التردد أيضاً،
أول ثمانى فتيات (وقد تمت الموافقة على القائمة)
يقفزن ويفككن..
ولكن الصديق يدفعنى إلى أن أعترف
أن هذا كله حلم، وقد كان
من السهل معرفة ذلك.



انتظر، ليس مجرد حلم، لأنه، رغم كونه ممتعا
وجميلا، فهو حقيقى أيضاً، ولذا
فيندر أن يكون مفهوماً،
من يفتار مثالا أعلى أكثر ملاسة
فى الاتساع المهول القائم هنا والآن،
إذا كانت تلك الحجرة الصغيرة حقيقية؟



الأحسن فقط، الآخرون، بل وجدوا فعلا
مسافات الحب الشائع طويلة للغاية .

أدب وقد

وهم، بلهفة، يصرون على موقفهم،
المكتشفون المنتشون بالخرائط، ملاحو اليابسة،
لا يطالعون مرسى يعرضهم
عن ضجر الطريق،



يتظاهرون بالتمصب ولكنهم، في الحقيقة: هشون؛
تندفع في رؤوسهم دمي تسلطت عليها أضواء باهرة.
ياتون معي، لنبحث عن قاعات البهجة النظرية،
عن نساء ذلك الأقليم الطازج دوماً،
في الليلة القادمة

الشيء الرديئ

جون وين

أحياناً تكون مجرد الوحدة تبدو وكأنها الشيء الرديئ.
قد تتخضم الوحدة حتى تحجب الشمس.
تؤلم إلى حد أن الخوف والقلق
على الماضي ومن المستقبل، يختفان. تكسبت الجولة،
تعتقد ، هذا هو الشيء الرديئ، أنه هنا.
ثم تتصرف بفهم ، تذهب لتنام، أو تتناول
بعض الطعام ، أو تكتب رسالة أو تعمل ، أو تنظف شيئاً
تتخلص الوحدة، لم تعد عبداً لها على الإطلاق.



ثم تفكر: الشيء الرديئ يقطن في داخلك
لا خطر من الوحدة، ليس الما ولا بلسما.
أهرب، إلى قصيدة أو إلى المشرب لتقابل صديقاً
ولكنك لن تتجنب الشيء الرديئ. فالرف العالي
حيث وضعت الشيء الرديئ راجياً الراحة،
قد انكسر . وتدحرج الشيء. سوف يتبعك حتى النهاية

ملمس اليدين

دوم جن

تستكشف اليدين مترددة،
كاثنتان حيان صغيران على أن

أدب وفد

أخمن شكلهما. تلمساننى كلى،
برقة أطراف الأنامل.
مختبرة كل سطح وكل ما
تجدّه، بتردد وخجل الكتاكيت.
أربط بينها وبين أيد
لطيفة صافحتها فى نهار اليوم.



ويحدث تحول مفاجئ:
تتماسكان سويا وتصبحان
كتلة من الغضب، كبرت
وأصبحتا قطعا تصطاد دون أن تخاف:
خبيرتان ولكنهما يائستان.
وأنا فى جوف الظلمة. اتساءل
متى نمتا. ويخطر لى أننى
لا أعرف يدى من تكونان.

الوحش والجميلة

بيتر بورتر

لا يعلو صوت خرفه فى وضوح النهار، يرتفع إلى همسة
ليل.
من أم ميتة فى بيت خشبى،
وقد واثاه حظ رائع : فتاة
فى ثياب باريسية، مساعدة مدرسة سابقة، اختارته
ليكون عشيقها. فى الحادية والعشرين ومجربة
علمت يديه حدس الثياب
وفى البداية قبلته فى حفلة، ثم أخذته
إلى بيتها وفعلا ما كان دوما يفترض فعله.
ثقافتها كانت متعته الكبرى:
أمها وأبواها يسكران، يقذفان أدوات المنزل،
الزواج التمس، البقالون يتنادونهما
باسماتهما الأولى - وكل ثرثرة الديمقراطية الجنسية.
وفى الصباح (التقاط الكستناء) وصحيفة الديلى اكسبرس
ولكن فجأة يأتى اليأس الملهوف، الدهشة فى كنيسة كلية كنج،
العمق الذى يعيش فى روحها
والذى تكون حيويتها غلافه الدينى.

أدب ونقد





ولكن الثقافة الرفيعة اختارت أن تقتل - فالحكمة
 فى السطح الداخلى للجلد - أهلها السكارى
 كانوا الكيأء ، محامون انكياء ورجال محترمون حنكهم النبيذ،
 تشارك الفلاحون للزواج منها. فى الدور الأعلى اعداد غفيرة
 من البلطجية ممن يحسب حسابهم وجد نفسه
 مهجورا، تليفوناته لا يرد عليها، وتقلص عالمه
 حتى أصبح تناول الطعام فى ليون، والانتظار خارج بيتها
 عند منتصف الليل،
 دموعها المصادقة تلاحقه، تقف فوق سريره.
 ولذا يجلس وحيدا فى المكتبات، بشع ورميب ، الروح،
 وحش مرة أخرى، ينتظر قلبه شبيقة لتعيد
 له عطره الإنسانى، وطعم المرأة على لسانه.

الخميس المقدس

جوفرى هل

عاريا، صعد إلى وجار الذئب،
 حدق فى جنة عدن دون خوف،
 عندما لم يجد كميناً منصوباً
 بل نوما تحت غطاء الغروب.



قال : «وقعوا فى شباك الحب
 الذى وهو يتركنا عبر ألجنائن الخالية،
 يهمل التأثير الحزين للفصول.
 الطفل والمرشدة يسيران يد بقفاز
 ولكونهم غافلين عن خيانة الزمن
 يحيك براءتهما بمكره
 ولكن عليهم أن يشقوا طريقهم عبر خطر النار
 ويجازفوا بسقوط البراءة.
 لسعتنى تلك النار،
 وجابهت وجار الذئبة.
 عجبى، هاهى تتعدد وليعة، وخالية من رغبة الدم
 تلك كانت اسطورتى ورعبى الدائمين.

أدب وفن

كانون الثانى

تدهيوز

يجر الثعلب بطنه الجريحة
فوق الثلج بذرات الدم القرمزية
تنفجر بصوت مكتوم،
طرية كالبراز، جسورة كالورود.
فوق الثلج الذى لا يحس بالشفقة،
ولا تبعث أيديه البيضاء الشفاء،
يجر الثعلب بطنه الجريحة.

عجوزة

آن سكستون

أخاف من الابن،
تضجرتى ملءات المظاظ والأنابيب.
أضجر من الوجوه الاتى لأعرفها
وأظن أن الموت قد بدأ،
يبدأ الموت كالعلم
مليثاً بالأشياء ويضحكات أختى.
نحن صغيرتان ونسير
ونلتقط العنينة
طيلة الطريق إلى داماريسكوتا،
آه سوسان، صاحبت،
لوثت صورتك الجديدة.
طعم لذيذ -
فمى ممتلئ جداً
واطعم الحلو الأزرق يسيل
طيلة الطريق إلى داماريسكوتا.
ماذا تفعل؟ دمنى وحدى!
ألا ترى أنني أحلم؟
فى الحلم لا تكون فى الثمانين قط

أدب وف



سوسيولوجيا الحياة فى رواية "إسكندرية ٦٧" للروائى مصطفى نصر

شوقى بدر يوسف

ونعنى بهذه الفضاءات حى غزبال، مكانه الأثير الذى سبق تجسيد ملامحه وشخصه فى روايات "جبل ناعسة" و "الجهينى" و "الهامل" و "ليالى غزبال" وغيرها من نصوصه السردية، إلى تجسيد رؤية جديدة فى عالمه الروائى الهدف منها رصد بعض المشاهد الحية للحياة الإجتماعية والسياسية لواقع مكان سكندري آخر له خصوصيته، أحتفى به فى هذا النص وهو "حى بحرى"، وفى زمن حفل بأحداث مصيرية هامة حدثت فيه، وهو عام ١٩٦٧ بما يخله هذا العام من دلالات خاصة فى التاريخ المصرى والعربى المعاصر، حيث يجسد النص واقع عاشته شريحة من المجتمع السكندري فى فترة حملت معها نذرا لعرب، والأيام التى سبقت حدوثها مباشرة، وكذلك أيام الحرب ذاتها، وأيضا الأيام التى أعقبها، وما خلفته هذه الأيام جميعها من إنعكاسات هامة كان لها تأثير كبير على مستويات المجتمع المختلفة، مستخدما فى ذلك الواقع الإجتماعى والسياسى والعسكرى فى تجسيد هذا الزمن بكل ما يحمل من أحداث جسام، وشخص عاشت واقع هذه المرحلة، وتعاملت مع المكان والزمان والحدث، بحيث طفت الهعوم العامة على الهواجس

تمثل رواية
«إسكندرية
٦٧» فى
مسيرة
الروائى
مصطفى
نصر السردية
إنعطافة هامة
وزاوية
جديدة
مختلفة عما
سبقها من
نصوص
روائية، حيث
خرج بهذا
النص عن
الفضاءات
المتعادلة
تناولها فى
رواياته
السابقة،

أدب ونقد

الخاصة لشخص النص، فبعد أنتهاء الحرب، وسكون أكتة الرهيبة، واحتلال سيناء، والاضفة الغربية لنهر الأردن، ومرتفعات الجولان السورية، بدا الجميع وكان على رؤوسهم الطير من هول ما حدث، حتى أن عبد الناصر نفسه قد طلب التنحي عن السلطة والعودة إلى صفوف الشعب، وأعتبر نفسه المسؤول الأول عن الهزيمة التي حدثت، وكان ذلك منعطفًا خطيرا مرت به الأمة العربية عامة، والمصرية بصفة خاصة، حيث انعكس هذا الارتطام الرهيب على كل شخص وكل بيت وكل أسرة، وأحدث شرخا كبيرا في ضمير الأمة كلها في كل مكان على أرض الواقع، في الشوارع والحارات والبيوت، بين الجنود، على ظهر السفن التجارية والحربية، ولعل المشهد الذي جسده الكاتب على ظهر الفرقاطة " الحرية " داخل النص خير مثال لما حدث على مستوى الواقع من ردود فعل هائلة طالت الذات العربية في الصميم " : بكى الملازم عبد الله عندما علم بما حدث . وعندما تتبع الموقف بين زملائه في الفرقاطة " الحرية " وجد الحزن قد خيم على الجميع، وكل فرد عبر عن حزنه بطريقته . البعض أصيب بحالة هياج وصراخ . واقتحموا كابينات الكومندان وطالبوه بالهجوم على ميناء حيفا وضربه بكل ما لدينا من أسلحة . قال بعضهم : لو كانوا تفوقوا علينا في الطيران . فمن أقوى منهم في البحرية " . (١) .

ولا شك أن إختيار الكاتب للبيئة السكندرية الساحلية في حي بحري خاصة، وما يفرزه مجتمع الصيادين في هذا الحي العريق من خصوصية في تعاملهم مع الواقع، وما يحدث بينهم من ممارسات إجتماعية في عالمهم الخاص كان لخدمة الحدث الرئيسي للنص والنتائج عن وقائع بعض الأحداث التي كانت تهدد للحرب، وما حدث أثناءها من مشاهد حية عاشتها الإسكندرية في ذلك الوقت بمنأى الإجماع الخاص، وأعني بذلك المواجهة البحرية التي حدثت بين البحرية الإسرائيلية والبحرية المصرية والتي أثبتت فيها البحرية المصرية قدرتها على مواجهة قوات العدو بتلاحمها مع الناس البسطاء الذين يسكنون منطقة بحري، من خلال الحادثة الشهيرة التي سبقت الحرب بيوم واحد حين اكتشف أحد أبناء الصيادين بعض أفراد من الضفادع البشرية الإسرائيلية يحاولون التسلل بجوار قلعة قايتباي والدخول إلى المدينة للقيام ببعض أعمال التخريب وتدمير بعض الأهداف الحيوية، وعندما أحس به أفراد المجموعة حاولوا قتله، ولكنه هرب منهم مستخدما مسالك القلعة التي يعرفها جيدا، وقام بإبلاغ المسئولين، وتم تعقب أفراد هذه المجموعة والقبض عليهم أثناء محاولتهم الهرب إلى ليبيا بمعاونة وصحية

أدب وثقافة

الترويج، ومسؤولا عن خلية من خلايا التجسس في الإسكندرية تم القبض عليه وعلى بقية أعضاء الخلية، فكانت هذه العملية الناجحة ضربة قاصمة للعدو، قام بها أفراد بسطاء من الشعب السكندري في تلاحمهم العفوى التلقائي مع قواته المسلحة وأثبتاتهم بأنهم على مستوى الحدث والموقف حتى في أحلك الظروف والمواقف، وقد اعترف العدو الأسرائيلي بهذه الضربة، كما أعترف بعد أيام قلائل من الحرب بأغراق الفواصة الأسرائيلية " التمساح " أكبر غواصته في ذلك الوقت بالقرب من الإسكندرية، واحتسبت هذه الحادثة البطولية للإسكندرية وأبنائها، وربما كان ذلك يحمل بصيصا من الضوء والتوهج للبطولات التي حدثت أثناء معارك ٦٧، ولكن ثقل الهزيمة قد أخفت معالمها وجعلت منها شبحا وسط الأحداث الجسام التي حدثت في هذا العام، والمتتبع لحركة الصحف التي ظهرت خلال أيام الحرب يستطيع الأطلاع على أخبار هذين العاملين البطولين الذين وظفهما الكاتب في نسيج النص، حيث وظف الكاتب هاتين الحادثتين في نسيج النص لأعطاء مصداقية الحدث عنصرهما وهو " محاكاة للواقع الذي حدث آنذاك وإنطلاقا بالنص الروائي الذي هو في الحقيقة من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالواقع وتصويرا لحياة الناس كما هم، وليس كما ينبغي أن يكونوا " . (٢) ١٩٦٧

هناك نقاط متوجهة في التاريخ تتجلى بصورة أو بأخرى في الفن الروائي، وهي بمسارها الواقعي تبدو وكأنها في المستوى المتخيل من عنف ما يتجلى في أحداثها من أزمات وأوقات عصيبة، وهي تعكس وعي الروائي تجاه الخطاب الذي يود التعبير عنه، كما تعكس حجم الأحداث التي مرت، وعظم الأسئلة التي لا زالت تتداعى، وتشكل سؤالا ضخما لا زال يهيمن على الذات العربية حتى الآن .

ففي منتصف عام ١٩٦٧، وفي ساعات قلائل من يوم ٥ يونيو شهدت المنطقة بأسرها زلزالا قويا هز الأمة العربية كلها، وإرتطاما هائلا جعل جماهير هذه الأمة تترنح، وتفقد توازنها، وعاشت هذه الجماهير على أرض الواقع تعلق آثار شيء لم تتعود عليه من قبل أسمع الهزيمة وهي غير مصدقة لما حدث، فما هي الأحداث التي صاحبت واقع الهزيمة وحدثت قبلها وبعدها على أرض الواقع في أنحاء مصر كلها بل وفي أنحاء الوطن العربي ؟، كيف كان الناس يتعاملون، وماذا كانوا يفعلون، وكيف كانت حياتهم الخاصة والعامة، وكيف تعاملت الناس مع هذا الإرتطام الكبير، وكيف قاومت هذا الزلزال وهذه الهزيمة ؟ ذلك ما أجاب عليه رواية " إسكندرية بنات تج للروائي مصطفى نصر من خلال إجتزائها شريحة من الحياة الاجتماعية في حي يطل على ميناء الإسكندرية التجاري والحربي، حيث حي بحري بشعبيته المعروفة، وكيانه الساحلي

أدب و نقد

الخاص، ومنطقة الأنفوشي، وحلقة السمك، ومجتمع الصيادين ومنطقة الميناء والجمرک
حی التجارة والمال، وبعض المناطق الساحلیة ذات الأهمية التاريخية والإجتماعیة مثل قلعة
قايتبای وشارع التتویج وقهوة فاروق الشهیرة فی المنطقة التي یجتمع فیها معظم أهالی
بحری والأحیاء القریة، و غیرها من الأماكن القریة من البحر، وأیضا بعض الأماكن التي
تقلت فیها شخوص الروایة حسب تداعی الأحداث، وتنقلها المفاجئ مثل منطقة سیدی
بشر ومحطة الرمل وبحری، وقد أختار الكاتب لهذا الواقع الذی بدأ فی التفریر الحتمی
فی زمن العرب، شكلا روایثا یختلف عما أصدره قبل ذلك من سرديات، نوعا جدیدا ملیئا
بحالة إجتماعیة مستیسة، ومناخا عسکریا أشترک فیها الجميع، المثقفین والقیادات
السیاسیة وأفراد القوات المسلحة والبسطاء من أفراد الشعب، و غیرهم من الفئات التي
تعیش فی الإسكندریة، لقد طرح الكاتب رؤیته من خلال ما حدث أمام العالم آنذاك، ومن
خلال سرد أحداث معاصرة، ومن خلال تصویر "إطار تاریخی" خادع یطرح رؤیته
الأیدیولوجیة السیاسیة بطریقة غیر مباشرة فی مرحلة تفریر فیها كل شیء، وكما قال
میشیل بوتور عن أهمية الروایة لمجتمع یتفریر: "إن الروایة هی الشكل الأدبی الأقوی
والتعبیر الأنسب عن واقع یتفریر بسرعة". (٣) لذلك نجح الكاتب فی أن یجسد فی هذا
النص معالم رؤیة أیدیولوجیة من مرحلة هزیمة ٦٧ بعيدة عن الإهتزازات العاطفیة،
ویسجل من خلال آلية سرده الروائی العلاقة المباشرة بالهزیمة، من خلال ما كان یدور فی
وعی الذات ووعی العالم وتشکیل العلاقة المركزیة بین الآنأ والأخر، وأیضا من خلال
معرفة الخط البیانی لواقع الذات التي إنحدرت إلى هوة سحیقة، وما حدث لها على
مستوی الواقع، وما دار فی هذا المجتمع إبان هذه الفترة الحاسمة من تاریخ الوطن.

یبدأ النص برؤیة سوسیولوجیة تمثل واقع الحیة عام ١٩٦٧ قبل بداية العرب
العربیة الأسرائیلیة مباشرة فی هذه المنطقة الشعبیة من "خی بحری" الشهیر والقرب
من میناء الإسكندریة، كما أنها تعرض لشریحة من شخوص المجتمع السكندری المخطط
بالعید من البشخصیات العائشة حقیقة هذا الزمان، وأبعاد المكان فی هذه المنطقة من
المصریین والیهود، شریحة تعیش الواقع البسیط، فی حیاة یومیة ملؤها الترقب، وآمال
كبیرة تملأ قلوب الجميع بنصر مؤزر على العدو الصهیونی كما جسمته لهم وسائل
الإعلام فی ذلك الوقت، وكما وضحت أبعاده ومعالمه من خلال النص، عندما أعلن عبد
الناصر أغلاق خلیج العقبة فی وجه الملاحه الأسرائیلیة، وطلب من الأمم المتحدة سحب
قوات البوارئ الدولیة المعسكرة فی المنطقة، ویدأت القوات المصریة
تتدفق على سیناء، والناس فی كل مكان فی حالة ترقب، ولا حدیث لهم

أدب وفن

سوى خطاب عبد الناصر الذى سوف يلقيه فى قاعدة جوية متقدمة فى سيناء، وكما كان الناس دائما فى ذلك الوقت، كان الجميع فى حالة إنتظار وترقب لرفع رايات النصر الذى سوف ترفرف خفاقة فى سماء المنطقة، وأن اليهود سوف يتلاشون بفعل العاصفة التى سوف تقابلهم بها قواتنا المسلحة، وإنهم سوف يلقون إلى البحر هم ومن ورائهم، وعلى الرغم من ذلك كانت الحياة تسير رتيبة على وتيرة واحدة، فى البيت، فى السوق، فى الشارع، على المقهى، فى الميناء، لقمة العيش كانت هى الهم الأول والأخير للحياة الاجتماعية بالبتها المألوفة ويواقعها اليومى المعيش، وعلى الرغم من ذلك كانت هناك أوقات مشهودة ينشغل فيها الناس بأشياء تجعلهم يلزمون بيوتهم فى دعة وراحة عجيبة، الكل يمارس حياته، ويستمتع بوقته، ولم يتبق لهم فى هذه الدنيا سوى النصر، وكانت هناك أوقات يعتبرونها أوقاتا مقدسة لا يشغلهم عنها ولا يلهيهم عن الإستمتاع بها أى شئ، من هذه الأوقات مباريات كرة القدم بين الأندية، والملاحظ فى ذلك الوقت أن القائد العام للقوات المسلحة المصرية بجانب مركزه العسكرى الهام كان رئيسا لاتحاد الكرة، وكل قائد سلاح من أسلحة الجيش كأن رئيسا لنادى من الأندية المتنافسة، كذلك الأوقات التى تقام فيها حفلات أم كلثوم فى الخميس الأول من كل شهر والذى يعد لها الناس إعدادا خاصا، تدخل ضمن الأوقات المقدسة عند فئات الشعب المختلفة : لذا رددت الإذاعات العادية . ان الشعب المصرى فى عهد عبد الناصر يفطر فول مدمس . ويتغدى كرة قدم . ويتعشى أم كلثوم . وقيل أيضا " أن هناك شخصيتان فى التاريخ العربى القريب ظلت الجماهير تصفى إليهما بكل انتباه على طول الرقعة الممتدة من الكويت إلى المغرب هما جمال عبد الناصر، وأم كلثوم " (٤) : ومن أهم الأوقات التى ينشغل فيها الشعب أيضا . وتخلو الشوارع وقتها من السائرين حين يخطب عبد الناصر، فيجتمع الناس حول الراديوها . أو أمام التلفزيونات فى المقاهى أو البيوت . أو يجتمعون فى الشوارع والحوارى حول مذيع آخرجه صاحبه من بيته . قلما تجد إنسانا يسمع الخطبة وحده فهو عادة ما يبحث عن مجموعة تشاركه سماع الخطاب حتى يشاركوه التعليق والنقاش حول النقاط التى يتحدث الرئيس فيها " لحين لذ . تلك كانت بعض مظاهر الحياة وسوسيولوجيتها الخاصة إبان الأيام التى سبقت الحرب عام ١٩٦٧ .

الشخصيات وتداعيات الأحداث

تمثل شخصيات النص التى حشدتها الكاتب لخدمة الحدث الرئيسى والخط الدرامى العام مستويان من الشخصوى الفاعلة لمحتوى

أدب وفن

الواقع في هذه المرحلة التي سبقت النكسة بأيام قليلة، المستوى الأول هو الشخصيات المصرية الوطنية المنتمية إلتئاء جوهريا إلى واقعها. الدينى والوطنى، وهذه الشخصيات تكس على المجتمع المحتوى على بعض الشخصيات البسيطة السوية والشخصيات المازومة التى تفوق طموحاتها أماكنياتها المتواضعة، والمستوى الثانى هو الشخصيات اليهودية العائشة داخل المجتمع السكندرى فى " حى بحرى " والتى تعمل ضمن مخطط خاص الهدف منه زعزعة الأمن والواقع، والتمهيد للرحيل بعد ذلك إلى إسرائيل مهما طال بهم الوقت فى هذه المكان، فالعلاقات الإنسانية التى كانت تربط اليهود بالمصريين فى الإسكندرية وربما فى مصر كلها قد تغيرت بعد قيام دولة إسرائيل، وبدأت أجهزة الإعلام هناك الضرب على وتر إضطهاد الأقلية اليهودية فى مصر، بينما الحقيقة تقول أن العلاقات الإنسانية بين الطرفين كانت علاقات من الحميمة بحيث أستفاد منها اليهود أثناء إقامتهم فى مصر أكثر مما استفاد منها المصريون، حيث كان اليهود يقيمون حول أنفسهم طوقا شديد الخصوصية والسرية عرف بحارة اليهود، يخفون فيه أهدافهم وأغراضهم، ظهر جزء منها فى سياق النص من خلال كازينو " كازابلانكا " الذى كان يملكه الخواجه " فيكتور " ويتردد عليه كل طالب للمتعة، حيث ترقص وتغنى فيه بعض المغنيات والراقصات اليهوديات، أمثال " فريدة " و " ليلي " التى تغنى أيضا فى أذاعة الإسكندرية، كذلك " العيادة " التى يمتلكها الدكتور " يوسف داود " فى شارع التتويج والذى استخدمها كنوع من المداينة مع المواطنين المصريين لكسب ولهم، وكانت هى الأخرى تمثل نموذجا خاصا لحارة اليهود .

ولعل العلاقات المتشابكة التى تربط بين الشخوص المنتخبة من الواقع السكندرى فى هذا المكان من النص كانت هى المحرك الأساسى لسوسيولوجيا الحياة داخل النص نفسه، فالجميع فى قارب واحد كما يقولون حتى اليهود العائشين معهم كان لهم دور فى تسيير دفة الحياة ولكن بطريقتهم الخاصة، ومن وجهة نظر مختلفة تماما عن الشخصية المصرية، فالحاج الدسوقي شيخ الصيادين بتلقائيته وعفويته فى تعامله مع من يعملون عنده من الصيادين، وأيضا مع أصدقائه المقربين وغير المقربين كان يتعامل مع الجميع بحب وود وأبوية تفرضها مكانته الاجتماعية على مستوى الواقع حتى لو كان ذلك مع جيرانه من اليهود لدرجة أنه لجأ إلى الدكتور " يوسف " صديق ابنه أحمد وهو اليهودى ليذهبا معا لأحضاره ابنه من المطار، لإعتبارات الزمالة والصداقة والجيرة، ويمثل الدكتور أحمد الدسوقي ابنه العائد من ألمانيا بعد انتهاء دراسته للطب الشخصية المصرية المثقفة سياسيا واجتماعيا بل وعسكريا أيضا، حيث

أدب وفن

أن دراسته وحياته بالخارج جعلته ينظر إلى الأمور بمنظار الموضوعية وليس بمنظار العواطف والمشاعر الذي تعود عليه الناس البسطاء في مصر، لذا كان يردد دائما بأن ما يحدث الآن على أرض الواقع ما هو إلا فخ سيقع فيه الشعب المصري، وأن الموضوع أكبر من الحرب مع إسرائيل، ولكن صيحته هذه كانت تذهب هباء حتى إنهم اتهموه بالجنون، واعتدوا عليه بالضرب، ولولا والده الحاج الدسوقي بمكانته الإجتماعية، وإحتواء "عواطف الأخضائية الإجتماعية له لفتكوا به، وذلك حين صرح في إجتماع عام حضره جميع سكان الحي، كما حضرته قيادات الاتحاد الاشتراكي في المنطقة، بأن الحرب مفروضة علينا وإننا سوف نضطر أن نخوضها ونحن غير مستعدين لها " : اسمعوني يا ناس . منذ أن عدت من ألمانيا وأنا أريد أن أتحدث ، أن أحذر . كلنا نحب عبد الناصر . ونثق فيه ونعترف مدى وطنيته ونزاهته وطهارته يده . لذا نريد أن ننبهه . صدقوني يا ناس أننا غير مستعدين لحرب إسرائيل . الحرب ستفرض علينا . وسنضطر أن نخوضها " . (٦) ، كذلك نجد أن النص يحوى أيضا شخصيات سكندرية نطعية يحكمها وضعها الإجتماعي الخاص، مثل شخصية الصول " عبد الله " وهو ملازم في البحرية، ولكن الناس يعرفونه بالصول " عبد الله " لأنه بدأ حياته في البحرية مساعدا، وهو على الرغم من شخصيته العسكرية ووضع الإجتاعى الذى يجعله قريبا من أهل الحى خاصة الذين يقاربونه فى السن، وعلى الرغم من إنه خطيب " صابرين " أبنه الحاج الدسوقي شيخ الصيادين وشقيقة صديقه الدكتور أحمد، إلا إن واقعه الشبقي جعل له العديد من المغامرات النسائية مع فتيات كازينو " كازابلانكا " الذى يملكه الخواجة " فيكتور " اليهودى، لذا فهو فى نزاع دائم مع خطيبته التى ألت إلى الدبلة فى آخر خناقة لهم حول هذا الموضوع، والصول عبد الله له فيلا ورثها عن والده بجوار المدافن يتنازع عليها هو وشقيقاته بواع من أزواجهن، وهو دائما ما يردد أن نابليون حرم دفن أجداده فى أرضهم، وأن الأنجليز استولوا على المدافن لتحويلها إلى معسكر لجنودهم، والحكومة تحاول أن تستولى على الأرض بحجة أن أرض الأنجليز هى ملك للحكومة، لذلك فهو لن يفرط فى هذه الأرض التى تحمل ميراث الأجداد وراثتهم، وهو شاعر يعشق القراءة، ويمثل فى النص جانبا من الشخصيات المتقلبة ما بين فورة الشباب ومحنة الواقع حيث يمثل الجنس له هما خاصا، خصه الكاتب به لإبراز وجه الواقعية داخل النص، وإن كان إبراز عنصر الجنس هنا من خلال الصول عبد الله الذى كان هدفه من الحياة تحقيق أكبر قدر من المتع الحسية والجسدية، هو تحقيق التوازن بين الوجه الواقعى للحياة حتى فى أحلك فترات التى مرت بها الإسكندرية فى هذا الوقت بالذات .

أدب وثقافة

ثمة شخصيات أخرى كان لها دورا فاعلا داخل النص من خلال أبعاد الشخصية المازومة، التي لا تحفل إلا بمصلحتها الشخصية، وهي الشخصية النفعية والمتملة في شخصية "إبراهيم فهم" أمين لجنة الاتحاد الاشتراكي المساعد عن دائرة الجمر، وأبن عم "عواطف" وخطيبها في نفس الوقت، وهو شخصية إنتهازية وصولية، يستغل الظروف كلها لمصلحته الشخصية ولا يعير وزنا لأى قيم أو مبادئ، يفعل ذلك حتى مع أقرب الناس إليه مع والده فهم عسكرى الشرطة ووالدته التي تفتخر به دائما بأنه "سى الإستاذ"، ومع ذلك كان يتكر لهما دائما، لدرجة إنه أعتدى على والده في أحد المرات الذي رفض فيها إعطاؤه نقودا كان يحتاجها، كما أنه في إجتماع الاتحاد الاشتراكي الذي عقدت لمناقشة ترتيبات الدفاع المدنى والحرب حرص الجماهير على الفتك بالكتور أحمد الدسوقي، الذي وجد فيه منافسا خطيرا أمام إرتباطه بأبنة عمه "عواطف" الذي يريد الزواج منها من أجل ثروة أبيها الذي كونها من عمله في صناعة مواتير السفن التجارية، كما إنه عندما اكتشف اثنين من أفراد الضفادع البشرية في منطقة سيدى بشر ورأى الدكتور أحمد يريد الإمساك بهما بمعاونة بعض الأهالى أوحى إلى الأهالى أن الدكتور أحمد هو أحد أفراد الضفادع البشرية، مما عرضه لمحاولة الفتك به مرة أخرى من جانب الأهالى، وقد كانت شخصية "إبراهيم فهم" من السهولة بمكان بحيث أستطاع الدكتور يوسف داود "تجنيد" لمساعدته في تهريب أفراد الضفادع البشرية إلى الخارج حين اكتشف أمرهم، وبدأ البحث عنهم، وتم القبض على الجميع بعد سلسلة من التدايعات فى الأحداث. ولا شك أن الشخصيات الرئيسية التى جسدها الكاتب والتى تحمل قدرا من الأبعاد النفسية المتناقضة والحائرة، مثل شخصية الدكتور أحمد الدسوقي والدكتور يوسف وإبراهيم فهم تعكس واقع الإنتماء من عنده عند هذه الشخصيات وبعض الشخصيات الهامشية الأخرى فى النص، فشخصية أحمد الدسوقي برؤيتها العقائدية التى اكتسب جزء كبير منها خلال تواجده بالخارج، وإحتكاكه بالآخر الموجود داخل حضارات أخرى مغايرة للواقع العربى، وهى تبدو تجسيدا معنويا لواقع الإنتماء لذا يبدو داخل النص وكأنه بطلا إشكاليا، أما شخصية إبراهيم فهم الذى يعيش واقعه الداخلى المبني على حب الذات والأنانية والتهرب النفسى، فهو يمثل البطل الوجد الذى يسقط فى أول موقع للسقوط، وهو ما جعله ينساق فى آلية خاصة مع توجهات الدكتور يوسف اليهودى الذى يمثل الآخر المصادم والخذ والذي وجد فى إبراهيم فهم عميلا نموذجيا. يجنده فى أعمال يعجز هو وأمثاله على القيام بها، ثمة شخصيات مساعدة أخرى مثل الحاج عبد المحسن صديق الحاج الدسوقي شيخ

أدب ونقد

الصيادين وعوض الذي يعمل في عيادة الدكتور يوسف داود وابن أخيه حسن الذي يعمل لدى الحاج الدسوقي والذي كان سببا في إكتشاف افراد الضفادع البشرية بجوار القلعة، لقد كان لهذه الشخصيات الهامشية في النص دور فاعل بحيث كانوا مرايا للشخصيات الرئيسية للنص . كذلك نجد من الشخصيات الأنثوية التي حفل بها النص " صابرين " خطيبة الصول عبد الله، وشقيقة أحمد، و " عواطف " الأخصائية الاجتماعية التي حضرت إلى الحاج الدسوقي شيخ الصيادين لمحاولة معاونة بعض الأسر التي يموت عائلها في نوات البحر، وحافطة التي تسكن في كوخ أقامته بجوار المدافن التي يسكن بجانبها الصول عبد الله والذي أخذ فيكتور أولادها التوأم ليعملوا في الكازينو رغما عنها واسماهم " لالي ويوللي "، وليلى المغنية اليهودية التي تعمل في المهوى وتغنى في إذاعة الإسكندرية، لقد كان لهذه الشخصيات الأنثوية حضور خاص داخل النص من خلال الأحداث اليومية التي مرت بالزمان والمكان الروائي، خاصة شخصية " عواطف " التي قاومت مناطق كثيرة داخل النص بما في ذلك خطيبها وابن عمها " إبراهيم فهمي "، حيث تمثل " عواطف " الوجه المضي للمرأة السكندرية، فظهورها في النص تزامن مع عودة الدكتور أحمد من المانيا، وكانت في زيارة لوالده الحاج الدسوقي شيخ الصيادين لحل مشكلة بعض أسر الصيادين الذين يفقدون عائلهم أثناء النوات الشديدة في البحر، ولاشك أن شخصية " عواطف " بموضوعيتها وتالفها مع الواقع، ووجود قضية تعمل من أجلها قد أعطى شخصيتها أبعادا للمرأة الفاعلة داخل النص مما يعكس الثقة القوية التي تحافظ عليها المرأة المصرية حتى في أحلك المواقف التي تعرض لها الواقع عام ١٩٦٧ .

أما المستوى الثاني من الشخصيات فهي الشخصيات اليهودية المقيمة في المنطقة، هاجر معظم أقاربهم إلى اسرائيل، ولم يتبق سواهم إما لزهدهم في الرحيل وإما لأهداف لا يعرفها سواهم، من هذه الشخصيات " الدكتور يوسف داود " صديق الدكتور أحمد الدسوقي، وهو طبيب يعمل في مستشفى السبع بنات مع أبنه عمه الدكتور أمال التي يكن لها عاطفة خاصة، لديه عيادة في شارع التتويج بجوار قهوة فاروق الشهيرة، وهو شخصية منطوية يعمل في صمت ويحب العزلة، يتعامل مع مرضاه بطيبة، وأحيانا يتبسط معهم ويساعد من يحتاج إلى المساعدة، لذا فقد أكتسب شهرة كبيرة في حي بحري بأكمله، هو يحب أبنه عمه الدكتور أمال ويرغب في الإقتران بها، ولكنها تحب الدكتور أحمد الدسوقي وهو يعرف ذلك ويحترم رغبتها في ذلك، والداه يمتلك دار للسينما، وقد سبق له العمل في مجال السينما كانت له طموحات في أن يصبح ممثلا مشهورا، ولكنه فشل لذا إكتفى بالعمل في إدارة دار السينما التي

أدب وفن

يمتلكها فهي التي تحقق له ذاته، هاجرت زوجته إلى إسرائيل ولكنه فضل البقاء في مصر ليبقى بجانب إبنته " آمال " فهو يفضل أن يموت على أرض مصر، ثمة شخصية يهودية أخرى تعمل في الخفاء هو الخواجة " فيكتور " الذي يملك كازينو " كازابلانكا " والتي يديره في أعمال تتنافى مع طبيعة المصريين، وهو يستخدمه أيضا ستارا لمعاونة من يريد الهجرة إلى إسرائيل، وقد ساعد الكثيرين للهجرة من مصر إلى، ومن بين من ساعدهم " سارة " والدة الدكتور آمال وزوجة " زكي " وهو ضليع في هذه الأعمال المشبوهة التي يقوم بها منذ ان كان يعمل سكرتيرا لمؤسس منشى في نادي " المكابي " اليهودي، الذي كان يساعد اليهود على السفر إلى اسرائيل، وهو قد جاء من فلسطين عام ١٩١٥ وعمره لم يتعد الثانية عشر أيام الحاكم التركي " أحمد باشا جمال " الذي أعلن الحرب على اليهود، وأمر بإغلاق البنك الأنجليزى الصهيونى ، وحرم الكتابة بالعبرية على الحوانيت والشوارع وهدد بإعدام كل من تسول له نفسه ولو لصق طابع بريد صهيونى على الخطابات .

الرؤية السياسية للنص

تغلب على النص سمات أدب الحرب خاصة إستخدام الكاتب لبعض النقلات لأماكن داخل أداة الحرب الإسرائيلية قيادات / وأماكن في سفن وغواصات التي تعد نفسها للقتال ، وإجتماعات داخل مقر الوزارة الإسرائيلية، وداخل القيادة العسكرية الإسرائيلية نفسها، وأماكن تجمع أفراد الضفادع البشرية الموكل بهم مهاجمة أهداف بحرية في مدينة الإسكندرية ، وإيضا بإستخدام الوثيقة الإعلامية في تأطير دلالات الواقع السياسى والعسكرى المواجه والموازى لدلالات الوضع الإجتماعى السائد فى ذلك الوقت، والذي سبق العمليات العسكرية مباشرة، وحتى يؤكد الكاتب إنه يعبر عن وجهة نظر خاصة تحمل دلالات الواقع السياسى فى ذلك الوقت من زمن الرواية، جعل جميع الشخصيات وكأنها متبسة حالة من الرؤية الأيديولوجية التي تراها وتبناها القيادة السياسية وهى ضرورة تدمير إسرائيل ومن راعها، وقد كان التصيد لهذا الأمر ينتظر الناس للخطاب الشهير الذى سوف يلقيه الرئيس جمال عبد الناصر فى قاعدة جوية لموقع متقدم من سيناء قبل أيام من الحرب، حيث عبه الروح المعنوية للشعب بطريقة استعراضية دعائية جعلت الناس يطمنون تماما لنتيجة المعارك، وتمهيدا لعملية الصدام المحتم مع العدو الإسرائيلى . لقد كانت الروح الحماسية التي شغلت الناس فى هذه الأيام هى الشغل الشاغل الذى نجح الكاتب فى تفسير النص بها :

أدب وقت

صدرت الأوامر من القاهرة لجميع محافظات مصر ، تعقد اجتماعات فى كل حى يشرف عليها الاتحاد الاشتراكى لتعبئة الجماهير وتهيئتهم للحرب تيج . لحتا لذن هذا المنطلق نجد أن المنحى السياسى يسيطر على مناخ النص وأن البطل السياسى فى النص ربما يكون هو الرئيس جمال عبد الناصر بشخصيته المؤثرة فى الجماهير العربية، وبكيزما الزعامة المتسم بها، وربما يكون هو الدكتور أحمد الدسوقي بثقافته واحتكاكه بحضورات غربية جعلته يحكم على الأمور بطريقة موضوعية وليس بطريقة عاطفية وهو لذلك يتحرك فنيا فى إطار قضية إيديولوجية قد يستطيع حلها أو يخفق، فهو يحاول النضال من أجل توصيل فكر ورؤى خاصة بقضية بلده، ولكن الجماهير التى وصلت إلى مرحلة من التشبع الفكرى بما تلقى عليها أجهزة الأعلام فى الصباح والمساء عن النصر المحتم قد وصدت الأبواب دون وصول رؤيته التى تبين صحتها بعد ذلك إلى الجماهير فى إجتماع الاتحاد الاشتراكى بقسم الجمرك . ولعل النص الذى كتبه الروائى مصطفى نصر هو نص يثير الجدل حيث أن مفهوم النسق السياسى فيه ناتج من التفاعلات السائدة التى من خلالها تتخذ القرارات السياسية، وقد كانت الرؤية السياسية السائدة فى النص تتحدد من البناء الداخلى له والتميز بسلسلة من العلاقات التى تتصف بقدر من المرونة فى الرأى، فهناك شخصيات لها آراء تتواءم مع آراء السلطة " الحاج الدسوقي " و" صديقه " الحاج محمد سماحة " و" الصول عبد الله "، وهناك شخصيات تبدو مخالفة لآراء السلطة " أحمد الدسوقي " من وجهة نظر بنيت على أسس موضوعية، كذلك " محفوظ " والد عواطف وإن كان فى بعض الأحيان يعدح فى آراء السلطة خاصة بعد أن سمع خطبة عبد الناصر الأخيرة، " إبراهيم فهم " من خلال وجهة نظر ذاتية نفعية وهو لا يستطيع أن يجهر بأرائه مثل أحمد الدسوقي لأنه يمثل أيديولوجية السلطة، لذلك فهو يجهر بها فقط عند الدكتور يوسف داود لإحساسه بأنه الجانب الغالب فى تلك اللعبة، وإن كان الجميع فى هذه الأيام التى تشهد تحولا فى المناخ السياسى للمنطقة تشغلهم المصلحة العامة، لذا فهم يتواجدون فى عملية معقدة من النسق السياسى لتصورات نظرية أكثر شمولا وإتساعا يمثلها رأى الأغلبية فى ضرورة الحرب وإزالة إسرائيل من الوجود حتى عندما سمعوا رأيا مغايرا للرأى السياسى اتهموا صاحبه بالجنون وكادوا يفتكون به .

إن التيمة الرئيسية التى استخدمها الكاتب وبنى حولها هذا البناء الروائى المتميز وهى تيمة حادثة الضفادع البشرية التى تسطت من أحد الفواصات يوم ٤ يونيو عام ١٩٦٧، وحاولت مجموعة من أفرادها بث الذعر وتدمير بعض المواقع الانتخابية من ميناء الإسكندرية والسفن الراسية ولكن " حسن " الفتى

أدب وقف

الصغير الذى مات أبوه فى أحد النوات وكفله عمه عوض الذى يعمل لدى الدكتور يوسف داود هو الذى اكتشف أمرهم وأبلغ عنهم، لقد أختار الكاتب حادثة حقيقية بنى عليها النص بأكمله وحشد من أجل سوسيولوجيا الحياة السياسية والإجتماعية فى الإسكندرية فى هذا الوقت هذه الشخصيات وهذه المواقف التى أعادت إلى الأنهان فضيحة لافون التى حدثت فى الخمسينيات، وأظهرت الوجه الحقيقى للصهيونية وأبرزت الوجه اليهودى القبيح لشيلوك الذى يصطاد فى الماء العكر ولا يهمه سوى مصلحته حتى ولو على حساب مصلحة كل البشر .

اليهود فى الإسكندرية

كثيرا ما يتجمع الأثرياء من التجار اليهود فى الإسكندرية، ومعهم خدمهم وحراسهم من اليهود فى بيت أحدهم يتدارسون الأوضاع الاقتصادية التى من شأنها القضاء على التجار الوطنيين، وجعل التجارة والأقتصاد فى أيديهم حتى يتمكنوا من فرض سطوتهم وسيطرتهم على السوق والمنافسين، وبالتالي فرض كلمتهم على المنطقة، ودعم سياستهم الأساسية وهى إيجاد وطنى قومى لليهود، وقد حضر كثير منهم من الشام إلى مصر هربا من سحق الأتراك واضطهادهم لهم، ولعل الشخصيات اليهودية التى جسدها الكاتب فى روايته كان تدعيما لوجهة نظر سياسية وأيديولوجية بأن اليهود مهما كانوا ومهما حلوا فى أى مكان فسوف تحل عليه اللعنة، وسوف يحولونه إلى خراب ودمار، ويمتصون دماءه، كما فعل شيلوك التاجر اليهودى فى تاجر البندقية لشكسبير . لذا كانت شخصية الفواجة " فيكتور " صاحب كازينو كازابلانكا وصديقة اللود الفواجة " زكى " والد الدكتورة " أمال " من اليهود الذين استوطنوا الإسكندرية وكانوا يعملون لدى عائلة موريس منشا وعائلة كوليان شيكوريل، وإن كانا الأشقان لا يرتاحان لبعضهما، إلا إنهما ينفذان مخططات العائلات اليهودية، وما يسند إليهما من أعمال تخص الأثرياء من اليهود

بعد العدوان الثلاثى الذى حدث عام ١٩٥٦ ذهب كثير من اليهود عن مصر حاملين معهم قدرا كبيرا من الكراهية وعدم الوفاء والانتماء إلى الأرض التى آوتهم وجمعتهم، ولم يبق سوى القليل منهم، وكانت الإسكندرية أكثر المدن المصرية احتواء اليهود منذ أن كان الاستعمار متواجدا فيها - إعتبارات أنها ميناء ومركز تجارى هام لمصر . لذا فإن اليهود الذين أتقوا فيها كانت لهم أعمالهم التجارية والمالية التى ما زالوا يحرصون على إنعائها على حساب الشعب المصرى، كما أن بعضا ممن

أ. د. وفد

بقوا في المذينة كانت لهم أهداف أخرى مخطط لها سلفا، وقد حاولت تلك الفئة الذوبان من جديد في الطوائف الأجنبية الأخرى بما لها من أساليب معروفة، والاندماج في الحياة العامة مع المصريين أنفسهم باستخدام عنصر المداينة والمال، وقد كانت لليهود مدارسهم ومعابدهم ومستشفياتهم وحواريهم ووظائفهم المشهورين بها، فاستولت حكومة الثورة على مدرسة الطائفة الإسرائيلية وضمتها إلى المدارس الأميرية، كما فعلت مع المستشفى الإسرائيلي وجعلته مخصصا لتلاميذ المدارس يعالجون فيه، لم ينس اليهود هذه الأمور، لذا كانت حياتهم في الإسكندرية تتسم بالقلق والترقب لطبيعة تواجدهم، ولطبيعة الحياة بعد إقامة دولتهم المزعومة في إسرائيل، كما أن الذين رحلوا عنها أيضا قد تركوا بصماتهم النفسية في أذهان الناس، وكانت نواياهم السيئة تبدو من مثل هذه الممارسات الشخصية التي تحمل قدرا كبيرا من الكراهية للشعوب العربية قالت عواطف عن بعض مواقف اليهود : " صديقة لى في المدرسة حكّت أن امرأة يهودية عجوز كانت تشتري كميات كبيرة من الجاز . كلما مر باعة الجاز تشتري منهم . وعندما تتبععت صديقتى ما يحدث . اكتشفت أن هذه اليهودية كانت تلتقى بالجاز في المجارى .. فقد كانت تستعد للرحيل عن مصر . ولا تريد أن تترك مالا لأحد " . (A)

في هذه المرحلة التي جسدها الرواية كانت العلاقة بين اليهود والمصريين تتراجع ما بين درجة الوعي بمواقفهم، وبساطة الحياة المصرية التي تأخذ الجانب السهل البسيط من بعض المواطنين الذين يريدون العيش في سلام، حتى لو كانت مع اليهود أنفسهم، لذا بدت شخصيات النص من اليهود وكأنها تعيش في أمن وسلام من خلال العلاقة الطبيعية التي كانت تسيّر داخل النص، فالدكتور يوسف وأبنة عمه آمال وهما من اليهود كانت تربطهم علاقة خاصة بأسرة الحاج الدسوقي شيخ الصيادين تحكمها زمالة الدراسة مع أحمد وحب آمال لأحمد ، وغيره يوسف من أحمد على الرغم من الصداقة التي تجمع بينهم منذ أيام الدراسة، كانت هذه العلاقة هي التي تطفو على السطح، أما ما وطن في نفوسهم فهو خلاف ذلك بالمرّة، ربما كانت شخصية اللكتورة " آمال " وأبوها " زكى " حسبما جاء بالنص من اليهود الذين يريدون العيش في سلام، إلا أن باقي العناصر كانت تتحين الفرص لتضرب ضربيتها القاتلة في جسد الوطن الذي منحهم الدفء والحب والحياة .

أيديولوجية النص

إن جوهر التجربة في الفترة التي رصدتها الكاتب في روايته تعتبر أدب وفد هي المحرك لآلية العلاقة بين الشخصيات وما تفعله داخل مجتمعها من

ممارسات مشحونة بمناخ ما قبل الحرب ، ومن خلال إعادة صياغة هذه التجربة المحملة بعواطف الذات والمتوجهة ناحية الوطن والناس والذات بكل ما تحمل من عواطف وأغراءات إجتماعية وسياسية تكشف بساطة المحتوى وقدرته على مواجهة أعمى المواقف تعقيدا حيث تبدو أيولوجية النص من خلال أشكال الوعي المتصلة بالأينية التي تحكم وضعية الصميغ في هذا النص الروائي، وهي الطريقة التي تعاش بها العلاقات اليومية، ولعل الصراعات الدائرة حول مواجهة المجهول خاصة ما يحمله هذا المجهول من بصيص أمل في حياة أفضل هو الذي جعل رواية " إسكندرية بنق تيج تفسر نزعات الانتماء عند الشخصيات الوطنية ونزعات الانتماء عند الشخصيات الأخرى التي جاءت في النص على سبيل الآخر الضد ، ولعل فرضية الصراع الذي دار تحت تأثير الأيدولوجية السياسية والأجتماعية وجعلها تتحلق حول فكرة رئيسية هي البحث عن لحظات آنية مشتركة تتوجد فيها العلاقات والطموحات حتى في أدق اللحظات إظلاما، وهي لحظات مشتركة جمعت الشخصية تحت نسيج واحد يعمل من أجل هدف واحد وفي طريق واحد .

لذلك استخدم الكاتب التكنيك السينمائي المقسم إلى مشاهد وكادرات لتحديد إنعكاسات الشخصيات على الواقع المعيش، وأيضا إنعكاسات الواقع السياسي والإجتماعي على شخصيات النص، كما استخدم أيضا الوثيقة الإخبارية المدعمة لما كان يحدث في ذلك الوقت على المستوى السياسي والإعلامي لخدمة أغراض السياسة والحرب مثل خطاب عبدالناصر خاصة تلك التي ألقاها قبل الحرب مباشرة (الخطاب الذي ألقى في قاعدة متقدمة في سيناء قبل الحرب بعدة أيام)، ومناورات الطابور الخامس في مصر، ورجال السفارات الأجنبية الناقلة للأخبار للخارج مما يجعل العدو يستفيد منها في بناء خططه السياسية والعسكرية . كان الجو الإعلامي في هذه الفترة مشحونا بنذر الحرب، وملبدا بسحب التوتر والترقب والمشاهد العسكرية في إجتماعات القيادة السياسية والقيادة العسكرية للعدو في التمهيد لعملية مهاجمة ميناء الإسكندرية بالفواصات وأفراد الضفادع البشرية، إن هذا الحشد الذي استخدمه الكاتب للمشاهد والكادرات السينمائية التي بدا الكاتب متأثرا بها في البناء الفني للنص مما أعطى النص أبعادا واقعية ، وأبعادا تاريخية وظفت لها جميع العناصر الفنية في فن الرواية، من شخصيات ومواقف وأحداث ووثيقة إجتماعية ووثائق سياسية وحرية بحيث عبر هذا الحشد من الأدوات الفنية على عالم " إسكندرية ٦٧ " .

أدب وثقافة



الهوامش

- الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ص ٢٤٦
الرواية السياسية ، د . طه وادى ، دار النشر للجامعات المصرية ، بحوث فى الرواية
الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٧٤ ص ٣٩٦
المثقف العربى والسلطة .. بحث فى روايات التجربة الناصرية ، د .
سماح أدريس ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٢ ص ١١

أ. ب. وفد

الوقت بجرعات كبيرة

أمجد ناصر

وبذلك يكون صديقنا ماهر الكيالي، مدير عام المؤسسة، قد ضم إلى تشكيلته من «الأعمال الشعرية» للجيل التالي على «الريادة» واحدا من أهم أصواته. وبوسعنا أن نرى، الآن، منجزا بدا «بجرعات كبيرة» من النضج الشعري، كانه لم يعرف الطفولة ولم يتعثّر في الطريق إلى القصيدة، كتب عباس ذات يوم عن أحد شعراء جيله أنه عرف قصيدته من البداية، ولكن هذا الوصف لا ينطبق على شاعر من جيل السبعينيات كما ينطبق على عباس نفسه. الأعمال الشعرية المنجزة الصادرة أخيرا تعطينا هذا الانطباع، لكنه انطباع مراوغ، لأن عباس يعضون لم يضم إلى مجلد أعماله بداياته الأولى. فهو لم ينشرها في كتاب. كتابه الأول «الوقت بجرعات كبيرة» أصدره عباس وهو في الخامسة والثلاثين من عمره. قبل هذا الكتاب كان هناك شعر أول. قصائد أولى في الوزن والنثر ولكن الشاعر، لسبب ما، لم يدفعها إلى المطبعة، هكذا تلوح لنا بداية عباس يعضون بدءا من ديوان شعري «أول» يمهّد لظهور أشكال شعرية ستحدو حدوه في «الساحة اللبنانية». شعر يشبه ما يقوله الشاعر عن الشعر وما كتبه من «تنظير» في الصحافة. وقلما تشابه شعر الشعراء العرب مع «بياناتهم» النظرية.

عرفت عباس يعضون ناقداً وطراح أفكار عن الشعر في بيروت - كان لمقالاته التي يواكب فيها صدور أعمال شعرية لأبناء جيله صدى لم يفعله غيره من الشعراء - النقد. لكن معرفتي به، أو لنقل إدراكي، لأهمية شعره، تأخرت بعض الوقت. أتذكر الآن واحدا من أوائل لقاءاتنا جرى في مقهى «الإكسبرس» في شارع الحمراء

صدرت أخيراً،
الأعمال
الشعرية
للشاعر اللبناني
عباس يعضون
عن المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر.

أدب ووقت

بيروت. كان عباس قد أهداني نسخة من كتابه الشعري الأول «الوقت بجرجات كبيرة» فرحت ألقبه أمامه وأقرأ بعض قصائده. سألني عباس عن رأيي بشعره فقلت له، بسرعة وبتهور، إنني أفضل الناقد فيك على الشاعر رميت، هكذا هذه الفجاجة المتهورة في وجهه، لكنه غغم قائلاً ما معناه إنه من حقّي أن أحب شعره أو لا أحبه.

غير أن صورة عباس ييضمون الشاعر لن تظهر لي إلا عندما سيصدر قصيدته الطويلة «صور» في النصف الثاني من الثمانينات. وإذا استثنينا «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» لأنسى الحاج، العمل الشعري الإنشادي القارء جناحين كبيرين على أرض الشعر الجديد يومذاك، فإن «صور» هي أول قصيدة نشر عربية، ذات أفق ملحمي لشاعر من شعراء الموجة الثانية، (باعتبار الحاج، الماغوط هما رائدا الموجة الأولى). وللذين لم يعرفوا عباس ييضمون الشاعر من قبل ستكون هذه القصيدة عملاً تشيئياً لشاعر يولد كبيراً. كان لا طفولة لهذا الشاعر. فلا «الوقت بجرجات كبيرة» الذي عدت لاحقاً لقراءته لأرى كيف اعتبرت عباس ناقداً أكثر من كونه شاعراً ولا «صور» (الموقعة بتاريخ ١٩٧٤) يقدمان له وجهاً من بداية أو صورة من طفولة كتابته الشعرية.

فالكتابة، هنا تولد كبيرة وناضجة. ما قبلها مجهول لمن تكون دليله الأعمال الصادرة فقط لا المعرفة الشخصية بالشاعر يمكن للمرء أن يقف على الطفولات الكتابية لكثير من الشعراء، ومتابعة تدرجهم وخطوطهم البيانية، لكن لا يمكن، كما أزع، الوقوف على طفولة عباس الكتابية.

على كل حال، هذا موضوع آخر، له أغواؤه الخاص خطر لي عرض وإن أتوقف عنده أكثر من ذلك، وسأعود إلى شعره فبعد صدور «صور» التي أظن أنها وضعت عباس ييضمون في صدارة المشهد الشعري العربي (وهي قصيدة تذكر بالأنفاس الرعوية والمحمية لسان جون بيرس) جاء كتابه الشعري الثالث «نقد الأمل» الذي سيؤسس لخصائص أسلوبية سترافق كتابة عباس وقتاً طويلاً. من ذلك الجمل القصصية التي تكرر لتصنع إيقاعاً سريعاً متلاحقاً. الجمل القصصية كأنها حكم أو خلاصات، كان كل جملة صورة أو استعارة واحدة أو حياة قائمة بذاتها. ومن ذلك أيضاً عدم تلكؤ الكتابة عند مقدمة أو عتبة ودخولها مباشرة على موضوعها. إنها أشبه بالأغنية التي لا مقدمة موسيقية لها. أنت من أول كلمة في قلب الكتابة لا في ضواحيها أو على أطرافها أو بالقرب من دندنتها. ويخطر لي أن أصف ذلك، رغم خطورة هذا الوصف وسمعه السيئة ب «المباشرة» ولكنها المباشرة المدرعة بالجاز، بالصور التي تتثال عن مخيلة ولادة. والدعش أن هذا الكتاب، الذي يعكس فيه عباس ييضمون جانباً من تجربته القصصية في الأسر الإسرائيلي، جاء في الوقت الذي كانت فيه شتيمة «القصيدة الوطنية»، أو «السياسية» على أشدها، ولا تتعلق بإشارتي هنا، إلى هذا العمل من بين سائر أعمال عباس الأخرى، بتفضيلي الخاص له بقدر ما تتعلق بكونه يتوسط مسيرة الشاعر وله، كما أزع، طابع تمثيلي، كما يمكن اعتباره بداية مبكرة لظهور قصيدة تتصل ب «اليومي» و «الواقعي»، الفاتمين، اللذين سيظهران في أعماله اللاحقة خصوصاً، ما يتصل

أدب و نقد منها بصورة بيروت التي لم يكتبها الشعر اللباني كثيراً ■

وقفة مع هبوب (سلالتى الريح) ليس بياناً يُتلى فى حضرة الشعر

موسى حوامدة

(فلسطين - الأردن)

وكان لا بد أن يتسرب موتهما واضطراب العلاقة مع الوالد، لما ساكتبه من قصائد بعد موتهما، فكان أن كتبت القصيدة الأولى فى المجموعة (للخديعة طعم الأبوة):

للغيوم نهان آخر
للخديعة طعم الأبوة
للمشائقي
حكمة تحفيها الرهبة.

بدأت القصيدة هكذا، لكنها اقتربت من استنكار، بل إحياء تلك العلاقة الملتبسة والمعقدة بيني وبينه:

اعود إلى نداه لحنو روحه التى لا تبين
لهفتا شدة انقاسه المحتنرة
لتقادم العاصفة
لاحتدام الوجاهة بالخشية.

جاء موت أبى
وأبى تبعاً فى
شهر واحد من
عام الفين
وثلاثة،
صدمة
صاعقة، فلم
أكن قد
رايتهما منذ
أربع سنوات،
وكنت قد
عشت بعيداً
عنهما منذ
تخرجت فى
الثانوية، بل
تعددت الهروب
من بين
يديهما قبل
ذلك بسنوات،

أدب ووقف

كان موته سبباً مباشراً في تغيير نظرتي للحياة، والقضايا العامة من منظور ذاتي أولاً، بعكس ما كنت أفكر سابقاً، وربما حملت القصيدة نفسها شيئاً من التغيير عن نمط القصائد التي كتبتها، سواء التي نشرتها في المجموعات السابقة، أو حتى في المجموعة الجديدة نفسها، ربما يكون انتهاء العلاقة الصعبة بيننا، حزني الشديد عليه، حرمانني الأبدى من ظله ووجوده وطفانيته، انقطاع جذوري فجأة، وما لونه من علاقة بالمأساة الفلسطينية التي حرمتني من العيش معه منذ بلغت الثامنة عشرة، واستمرار دراستي في الأردن ثم سجنني فيها، وانقطاعي عن العودة إلى مسقط الرأس وبيت الطفولة في فلسطين، وتأثير القضية على حياتنا الشخصية، ومراجعة حسابات الذات بعد موت رمز السلطة الأول، تلك السلطة التي تمردت عليها صغيراً، واحتضنتها على كبر:

أن يجمعنا النهر إلى أخطائنا الأولى،

أن يجمعنا النهران في وجبة سيئة

أن يحرقنا الحجر في أتون المنفى.

ولهذا تغيرت النظرة للحياة وبالتالي النظرة للشعر وكيفية تناول القصيدة، بعد أن حملت كل ذلك الفقد والخسارات، التي لم تقتصر على رحيل والديين تبعاً بل وعلى صدور الحكم بحبسي ثلاثة أشهر على خلفية «كتابي شجري أعلى» من محكمة عمان، فقد جاء النطق بالحكم في منتصف المسافة بين رحيلهما، والذي افتتح قبل فجيعتيهما بكارثة سقوط بغداد.

كل ذلك وضع لمساته وتأثيره على الروح التي تعتبر أتون النار الأول الذي يتطاير منها شرر الكلام، وتبع منه حرارة الشعر، ومزاجه بل دوافعه وأسلوبه وخطه السحرية.

بعد أيام قليلة من بدء محاولاتي لعلاج فقد الوالد، وتعاملتي الأدبي مع رحيله، حيث كنت أحاول التدريب على موته، أفرغ الحزن والكآبة بالكتابة، أتلذذ باستنكار العلاقة القديمة بكل الطرق، وتحت ضغط رحيله والاحساس بعدم تناول موت الوالدة بجدية كما حدث مع موته، جعلني كل ذلك أكتب عنها بعد الكتابة عنه بفترة، ولكن تحت تأثيره أيضاً.

والحقيقة فقد وجدت أنني كنت متأثراً بموته أكثر، ربما لأنه جاء في البدء، أو بسبب العلاقة الغريبة بيننا، أو رغبة في وأد مدرسة قتل الأب، وإيجاد منهج جديد لإحياء الأبوة لا قتلها، فكان أن داهمتني تلك الخديعة أعنى القصيدة، كأنه هطول مطر غزير، بكلماتها التي لم أبدل فيها كثيراً، واحتفظت بملامحها ويكارتها دون تغيير أو تحرير، مع أنها لم تنصع لقراري تماماً بتجميل الصورة، ونزعت باتجاه المرافعة، وهذا ما جعلني أتراجع عن تسمية الكتاب باسمها، مع علمي أنها قد تكون الأهم في العمل كله. أما موت الوالدة؛ والذي جاء كأنه إعادة تمثيل لواقعة وفاة الأب، فقد جاء رغم الصدمة والمفاجأة أقل تأثيراً وأثراً، ولا أقول باهتا أو شاحباً، بل جاء كأنه ظلٌ وأثر لذلك الفقد الأول، وكأن موتهما أو تقبلي له، حلّ شيئاً لموت زوجها، كما كانت حياتها

أدب وفد

هامشا له، وعيشتها ارتباكاً لحنجرته، وسعياً لإرضائه بكل الصور، وحين كتبت لها «يدها للنهر» أو أقل مما يحيد الزمار، كانت القصيدة مرتاحة أكثر، كان هناك متسع لتسديد دين قديم أو واجب وجودي غائر في الزمن، أو محاسبة ذاتية لعملية الولادة كلها، وليست بركانا متفجراً بشكل سريع، لذلك يبرز فيها الكثير من الأسئلة، وشئ من القلق الوجودي، والحيرة:

منذ أن تكلم الجبل

أصغت الوديان لغناء النهر

منذ أن تلعلم آدم

هبطت بنا الأرض إلى قبوها.

لكنى في البوح لها ومعها تجرأت بالتمرد عليه أكثر، ربما لشعوري بأنى بعيد عنه وعنهما، متحرر من سلطته، أ همس لها بحريتي، وبينرة حركية وعالية، بينما أخاطبه بخشية، كأنه ما زال واقفا أمامي بكل جبروته، الذي يشبه جبلا شاهقا من جبال بلدتنا التي تطل على كثف بشر السبع جنوبا، والبحر الميت شرقا، لكنى معها ولها أكثر حرية وربما أكثر جرأة حتى عليه، وأقل خوفا، وإحساسا بالطاعة، ففي قصيدتها الثانية، (يدها للنهر)، وجدتني قد قلت:

جاعلا من وصايا الأب حاجزا للخيانة

طريقا للتحية

عقنا لتفاحة صلبة.

كانتا فجيعتين بلون قاتم، أخذتا من حياتي أهم كائنين على وجه الأرض، وكتبت أفكر كما قلت بوضع عنوان قصيدته عنوانا للمجموعة برمتها، لكن يبدو أن الخوف من سوء الفهم بيننا، جعلني ألعب باتجاه (سلاتي الريح)، فعلى وللخلاص من إرث أبوي؛ هربت باتجاه فضاء كوني أرحب، وأن كان ظله جاثما حتى في هذا الهروب، فهو سبب السلالة بالتكثير والتأكيد:

لا أنكر صلتى بزيوس

ولا أؤيدمه في عروقي

لا أطلعن في صحة النهر

ولا أخبئ البحر في خزانتي

سلاتي الريح وعنواني المطر.

وسواء كان بسبب العمر أو الحياة أو لتطور التجربة نفسها فهناك تغيران

واضحان في الكتاب الجديد؛ الأول اتساع النظرة للوجود بمعنى الابتعاد عن النظرة الضيقة للوطن كمقدس، والنظر للبشر كلهم نظرة إنسانية دون إسقاط حي

أدب وقت

الضحية. لكن ربما اتسعت النظرة أو توسعت، لترى كل دماء البشر حمراء، ولا تلوب في زنزانة قطرية أو انفرادية، بل نهضت تنقلت من سجن كبير وواسع.

أما التعبير الثاني فهو في تركيب القصائد، وبينتها عن سابقتها، بل لعل نفس المجموعة تحمل اختلافاً حتى في نفس القصائد، فـ(غفلة لا تنام) لا تشبه (لصحبة الريح) أو (كانا مستحيلاً أنرق) أو (قصائد ليست شعرية)، فكل واحدة كأنها مستقلة عن التالية، وبعيدة عنها. كما أن قصيدة (حكمة الكولونيل) عن رواية ماركيز جاءت مختلفة عن (راودت الغزالة عن شرودها) وهي قصيدة حب، وحتى عن قصيدة (لا ندعى ورعا في الموسيقى)، فرغم كونها قصيدة في العشق أيضاً لكنها ودون قصيدة اتسعت لتشمل جغرافيا شاسعة، ومدنا كثيرة؛ من عمان إلى مكة إلى استانبول إلى باريس إلى سمرقند وكابول، إلى بيت لحم والصليب والمذود، ولم تنس الصين والفاتيكان، كما جاء التاريخ فيها متداخلاً، من بني أمية إلى ملوك نجد، ومن بابا الفاتيكان إلى ملوك بنى إسرائيل، تداخل التاريخ بالتاريخ والجغرافيا بالأديان، والأزمان والمشار، وكل شيء تجمع في آن واحد، دون أن أرى.

في المجموعة بالطبع هناك إحدى القصائد التي ترجمت للفرنسية والتي نلت بسببها جائزة لابولم الفرنسية من مهرجان تيرانوفا، والجائزة الكبرى من مؤسسة اوريان الفرنسية وهي (سلالاتي الريح عنواني المطر)، والتي أفصححت فيها عن نظرتي للخلق والبشر، وأنهم جنس واحد مهما كان دينهم وقوميتهم ولغتهم وجنسياتهم، ربما سيفنى البعض لقول هذه الفكرة من ابن عربي وبقيّة المتصوفين أو لدى إيليا أبو ماضي وشعراء المهجر، وغيرهم لكن دائماً يأتى الجديد في كيفية الطرح واسلوب ما طرح وطريقة تناول المسألة، ويظل وصول القصيدة إلى مرتقاتها ومدارها مختلفاً في كل لحظة لدى الشاعر نفسه، فكيف حين يتم تناول الموضوع من قبل شعراء متباينين ومن أجيال متفاوتة، وثقافات متباينة.

لكن زيادة العيب على، أمام البعض، جاء ربما بسبب كوني فلسطيني الأصل، قانعاً من خلفية وطنية ونضالية، فقد رأى البعض أن هذه المقولات تعد تنازلاً عن الحق الفلسطيني، حيث قال أحد الكتاب العرب، أن هذه القصيدة الكونية يجب أن يكتبها شاعر أجنبي لا فلسطيني أرضه محتلة ومغتصبة. لكن هذه نظرة سطحية للشعر والأدب، بل معنى الوطن وكيفية حنا له والانتماء إلى ترابه وراثته، فهل يكون الدين أو الجنس أو اللغة القاسم المشترك الوحيد بين الناس؟ وقد نكون جميعاً نحن البشر من سلالة واحدة، أو خلأيا رجل واحد وامرأة واحدة، لكننا نتفاوت في التعصب وسوء الفهم.

لا يعنى ذلك أنني لا أقف مع المظلوم والمضطهد، أو أنني أساوى بين الضحية والجلاّد، وبين القاتل والمقتول، وبين الجاني والمجنى عليه، بل ما زلت أرى أن أكبر مثال يجسد الظلم البشري هو انتزاع الفلسطيني من وطنه، واحتلال أرضه وتهجيرها، لكنى بالمقابل لا أكره الأديان الأخرى، ولا أحمل الدين وحده مسؤولية الاحتلال والظلم، ولا أكره غيري من البشر، كرها عنصرياً، حتى لو اختلفنا على مفاهيم أو تصارنا على جغرافيا،

أدب وفن



فلا يجب ان تكون كراهيتنا لأسباب عقائدية، أو لاختلاف الدم، بل أجد أن الظلم واغتصاب الحقوق من أى طرف جاء يكون سببا جوهريا للصراع، ودافعا أقوى للنضال، وحجة أكثر نزاهة من أى عداوة أخرى، وهذا فى رأى أفضل من تحمل وتحميل وتوريث إرث دينى وتاريخى على أى صعيد، وتمت أى ذريعة.

لا أريد التنظير للكتاب الجديد، لكن ربما تكون قصائد المجموعة كلها، قد تغلت عن الكثير من شعارات المراحل السابقة والمباشرة، وربما تكون القيم الجمالية والإنسانية قد تجسدت بشكل أوضح، أو هذا ما أتعناه وأسعى إليه ■

أدب وفد

تحريك الأيدي بين العالم والذات

فريد أبوسعدة

الديوان الجديد صدر عن دار النهضة العربية ، مستهل هذا العام ، ويتضمن القصائد التي كتبها الشاعر ما بين أعوام ٢٠٠٢ و ٢٠٠٦ .

ينقسم الديوان إلى ست قصائد، تنقسم بدورها إلى نصوص معنونة، تنقسم هي الأخرى إلى فقرات شعرية مرقمة .

بما يشبه التراجع المتتالي من الكلي إلى الجزئي ومن الجزئي إلى الشذرة ، من المثق إلى الهامش ومن الهامش إلى التفصيلة .

في موازاة لاتسحاب "الأنا" من العالم دون الانقطاع عنه ، وتأسيس عالم بديل من عناصر حميمية في الواقع أو الذاكرة باعتبارها واقعا موازيا ، أو واقع الأنا الافتراضي .

اللغة في الديوان لغة هجين تراوح بين الخفة والكثافة ، بين لغة الحياة اليومية ، وبين لغة غنائية تعبيرية ، لم تتخلص تماما من مفهوم اللغة الشعرية ، من حيث تصور الأناقة أو مامو شعري بذاته ، هذا المرواحة تبدو واضحة بين قصيدة وأخرى ، بل وحتى في القصيدة الواحدة ، إلى الدرجة التي نصبح معها كما في الإهداء أمام قصيدتين واحدة تعبيرية - لا مرجعية لها سوى الذات - وأخرى أيقونة بصرية دالة بذاتها ، يقول في قصيدة الإهداء :

رمى ظله في قلبي / كقصيدة كلاسيكية / واشتد على اختيار الموسيقى المناسبة

واشتد عليه / لو أراد أن يستمر بين ضلوعي / أن يتسم كل صباح (٧)

ثم يقول :

"تحريك الأيدي"

هو الديوان

الثالث للشاعر

عبد الحليم

بعد "سماوات

واطنّة"

٢٠٠١ و "ظل

العائلة" ٢٠٠٢ .

أدب وفد

عصفور/ يقف على النافذة / بينما أحاول أن أسرع/ فى لبس النظارة / كى أراه(٨)

ويقول فى قصيدة صلصال مشروخ:

علقتا قمصانا فوق "الخص" / ونمنا متوجسين / من رجفة تعترى البوص/ حين يمر الذئب فوق
الجسر/ وحيدا / يرفع ذيله فى الهواء (٣٧)

ثم يقول

كنا أطفالا/ توضأوا بالدهشة / وسكبوا الطيب فوق الرمال/ وخرجوا من الموال/ إلى صلصال
مشروخ/ وزجاج بين الأصابع (٣٨)

هكذا يتراوح التشكيل فى القصيدة الواحدة ، بين خطاب ذاتى مثقل بالجاز، وبين أيقونات بصرية
مدهشة، يبدأ بطريقة وينتهى بالأخرى، مما يطرح سؤال البنية
اللغة المجازية تأتى دائما - كتعليق انطباعى من الذات- فتفسد أحيانا بهاء المشهد، أو تشوش على
ما اكتنزه من الدلالة .

يقول فى قصيدة سحابة:

فى شتاء كهذا / عادة ما تخرج عربات الأمن المركزى / لتبحث عن متظاهرين جدد

ثم يعلق قائلاً:

بينما الجنود/ يحاولون هدهدة ضلوعهم "البردانة" بالأحلام

ثم يستمر:

فى شتاء كهذا/ ساطل من الشرفة لدقائق/ وأنا أغنى لطفى الصغير/ الذى يمسك فى يدي بقوة /
ويسأل عن السحابة التى مرت سريعا / ووراءها سرب من العصافير (١٢،١١)

ويقول فى قصيدة قفزة فى الفراخ :

القطعة الهرمة / التى قفزت بأولادها من فوق سبعة حيطان / تركت دفة الصواري/ لتتسول قطعة
خبز/ من يد جندي الحراسة فى شارع شامبليون

ثم يعلق قائلاً:

الجندي الذى يدرك جيدا / أن الغناء فى هذا الفراخ / قفزة غير مأمونة

ثم يستمر:

هكذا / أدركت القطعة الهرمة / أن الأبواب الزجاجية للبنك المركزى/ لاتصلح للبريشة (٢٢، ٢٣)
يصنع الشاعر مشاهده بحق، يلتقطها من الواقع أو من الذاكرة ويعيد انتاجها عبر آليات التخيل ،
تقول ايزابيل الليندى " قالت لى مرة حفيدتى : أنا لدى تخيل عظيم فقلت لها وما هذا التخيل العظيم
قالت : أن تتذكرى ما لم يحدث أبدا " ١١

يصنع عيد عهد الحليم مشاهده على هذا النحو، فهو وإن لم تحدث أبدا بالشكل

الذى يقدمها به، إلا إنها ممكنة هكذا، كما لو كانت تطفّر من الذاكرة،

أدب ونقد

والصور الشعرية في الديوان، خاصة في القصائد القصيرة، أو القصائد التي تتكون من شطايا شعرية، هي صور جزئية، تنشأ غالبا عن «مفارقة ما» في العلاقة التي يقيمها الشاعر بين عناصر النص.

يقول مثلا:

الخنجر في يدي لامع

وحذائي أهديته لطفل الجيران

فهل أنا مهيبٌ للقتل هذا الصباح ١٩

ويقول :

القتلة في الحديقة

القتلة في الشوارع

والسماء ناقصة

بعد أن فرت الملائكة ' إلى الصحراء

لكنه لا ينشفل بما ينبغي من الاقتصاد في اللغة، فتتبقى مفردات زائدة عن الحاجة، تقلل من قدرة المشهد المضمر على البزوغ والحركة

أنا في الديوان محايثة للعالم، غير منسحبة تماما وغير متورطة تماما ، ، فالعالم كامن في النص ومتربص به، كما أن أحلام الذات القديمة لاتزال تناوبه النص، وتتفجر عبر تعليقها الذاتي على المشاهد والنصوص ، أنا نبوية لكنها محبطة، تبقى على التمتنى بعد زوال قدرتها على الفعل :
حين انعزلت فأس أبي / في حجرة "الخزين" / أدركت بعدها / أنني نبي / معطلة رسالته في قلوب الآخرين ..

كنت انقى ملامحي قليلا / لأراهم / وهم يمسحون عن أظافري / تراب العالم (٣٢،٣١)

ويقول:

لماذا لم أصبغ شجرة / بالقرب من سور الجامعة / حتى تصبح فروعي راية للطلبة / الذين تركوا سكين التشريح / ليطبخوا على كتف امرأة عجوز (٢١،٢٠)

و«الآخر» هو أو هم أعضاء العلاقة الحميمة باعتبارهم وجوها أخرى للذات، وحتى الوجوه المعادية تبدو بعيدة وشاحبة، كأنها تطفو على الذاكرة خالية من المشاعر العدائية، أو بعد أن نقتها الذاكرة من هذه المشاعر، وجعلتها رموزا أو تواطت متفق عليها ، الأمر الذي أتاح للذات أن تكون مع أو ضد. عيد يخطف كثيرا عن شعراء جيله في اكترائه بما يسمى بالهَمّ العام، وباعتقاده أن العالم لا يزال

خارج الذات وإن الحوار معه مستمر ولامرئته ■

أدب وثقافة

هيكل الزهر وصناعة الأسطورة

شعبان يوسف

وأن المخطوطة قد فازت بجائزة الشعر العربي ٢٠٠٦ في هونغ كونج، عن موقع الندوة العربية، وتمت ترجمتها إلى الصينية والإنجليزية وطُبعت في أنطولوجيا واحدة باللغتين في يناير ٢٠٠٧، عن دار ندوة بريس في هونغ كونج، بعيداً عن هذا كله نجد أن ناعوت استطاعت أن ترتقي عالماً شعرياً يخصصها، بكل ألوانه المستقيمة والمتعرجة، وارتباكاته ووثوقه وبوط أو برود التبرة في بعض قصائده، وارتفاعها لدرجة الهتاف في قصائد أخرى. إنها قصائد تخص فاطمة ناعوت، منذ الإهداء: إلى ماما، ثم محاولة التأسيس العائلي في القصائد الأولى، والتي تأتي تحت عناوين: أمي .. مازن .. في نثرية مركبة، أو سلسلة، أو قلقة، وتتراسق الجمل مع مسميات عديدة، شعرية لا تهاب إقحام مفردات أجنبية كثيرة، ويظل الرهان على امتزاج هذه المفردات مع مياه النص ذاته، ليعكس ثقافة متعددة المشارب، هذه الثقافة التي تقدم كشف حساب معرفي للشاعرة، عبر قصائد هذا الديوان الصاغر حديثاً عن دار النهضة العربية تحت عنوان: هيكل الزهر.

منذ البداية تقدم لنا الشاعرة إعادة إنتاج الوقائع والأحداث الحياتية، كما ترى، فالشاعر عندما يعيد إنتاج موجوداته فنياً، كأنه يحلم، وكأنه يهذي، وكأنه يقرر حقيقة لا يستطيع أن يقررها إلا هنا، في هذه المساحة المجنونة، التي تسمى الشعر، هذه المساحة التي تتسع لكافة مسميات النقاد السريالية أو الرمزية، أو الرومانسية، أو ما تعدد المسميات الكثيرة.. فمثلاً قصيدة "أمي" تقول ناعوت:

تقف على عتبة الدان/

عكا في يدها/

تنتظر الثابت الذي أنا فيه/

تكتشف الغطاء/

بعيداً عن

المقدمة التي

تصدرت ديوان

الشاعرة

فاطمة

ناعوت، التي

تعلن: أن

قصائده كتبت

بين عامي

٢٠٠٦-٢٠٠٤

أدب ووقت

تمسح العين المرخاة ونقول:/
كانت ابنتي خرساء/
فقرعها ضجيج العربات والضوء/
فلماذا تركتموها حتى تموت كثيراً؟

أما قصيدة "أبي" فنقول:
مات بالصدمة العصبية/
حين غرق طفلاه أول أمس/
أنا/
ابتلعني سمكة/
وأخى/

ابتلع كل مياه النهر.

هكذا تؤسس ناعوت الشاعرة مجالا لإنتاج عائلة أخرى، بتفاصيل أخرى، عائلة بمجازات وصور، وأخيلة، وحكايات شبه أسطورية، لا تستسلم للتاريخ المعهود والمنصوب والمحكى حول هذه العائلة، بل هذا التاريخ المفروض، الذي يقمع أى خيال بقيوده الاجتماعية الشائكة، الشاعرة هنا بكل أدواتها المخرطة في الخروج الفني، تعطينا شكلاً آخر لهذه العائلة، الأم والأخ والأب، الشكل الذي تراه وتتخيله أو تهذى به، إنها العين الشاعرة التي ترى ما لم تره الابنة الواقعية، والأخت الراكعة تحت عنف لذكورة الأخ، أو خشونة المجتمع.. هنا يلين الشعر لتبوح فيه، وبالتالي يعطيها أسرارها وغوامضه.

الشاعرة هنا لا تعيد إنتاج العائلة فقط، بل تعيد صياغة العالم - عالماً - والمكان - مكاناً، لمحطة الرمل، ليست هي التي نعرفها كمكان بمدينة الإسكندرية، ولكنها المحطة المفترضة والمتخيلة والمجازية، إلى حد الأسطورة.. لماذا؟.. لأن:

"الشيطان سيموت غدا/
قبل أن يتصفح الجريدة على البحر/
كعائته كل صبح /
بمجرده أن يرشف من فنجان القهوة/
ويغدو العالم مضجراً من دونه ..."

إنما ترى محطة الرمل.. التي ماتت فيها كريستينا دون أن يشعر بها أحد، ليس شرطاً أن نعرف من هي كريستينا، فقارئ الشعر لا يفترض توطؤاً بينه وبين ما يقرأه، هكذا الشعر الجديد، يخلق قارئاً جديداً، والكتابة المخططة أيضاً تبعد قارئاً وقراءة مختلفة.. وإذا كان القارئ لا يعرف كريستينا، فبالأكيد هو يعرف كفافيس.. الذي تسحضره في عينيها اللتين كتب فيهما قصائده، وتنشده:

نعم نعم

فالنساء يهتن أيضاً/

حتى ولو كن حبيبات كفافيس/

بغير ضجيج...

أدب وفن ما يشير إلى نوع من التبجيل والتقدیس للشاعر اليوناني كفافيس، وذلك دون

هتاف أو تصريح. ودون إعلان عن هذه القداسة، وأيضا القارئ يعرف فاوست والجلال
والإسكافي:

"الذي نثر المسامير في شارعينا" ثم
وشارعنا الذي سكنه عجائز اليونان/
حول مستشفى السرايات.."

هكذا بعد أن تؤسس العائلة تشكل مكاناً، وتضع له تضاريس، ليس التضاريس الجغرافية، بل
تضاريس تقيس بها المناخ النفسي للمكان، وليس غريباً أن يكون هناك المناخ النفسي للمكان، الذي
يضع بكل هذه المخلوقات الثقافية، والمفردات القافزة من بطون الروايات والحكايات الشعبية... هكذا
تسترسل الشاعرة في بناء عالمها، وهي قد تستعين بكائنات أخرى لتشكيل هذا العالم:

احتاج شبحاً/
يرتب خزائني/
الزوايا الراحلين في جهة/
والحناء في جهة/
احتاج شبحاً/
يعاقب الكتب التي غدرتني/
هذه الكومة تستحق القصاص/
لأنها نخرت طمانينتي/
لذلك لن أمانع في حشو أذنانها بالقش/
والبنزين/
الشبح سيفهم بهجتي..."

الشاعرة كما تعيد إنتاج العائلة، بحثاً عن صياغات بعيدة عن الإخبار، تؤسس للمكان الذي ترسمه
بتضاريس خلمية أو نفسية، وليس هندسية، فهي أيضاً تحاول أن ترسم حالات قريبة منها، وصوراً
لوقائع وقعت فعلاً، فهي تستعين بالأسطورة لتغير الواقع، أو العكس، ففي قصيدة إيزيس المهداة إلى
زينب تلعب، تستمضّر ناعوت-الأسطورة لتقرأ واقعة زينب تلعب التي:

"تجمع نثار الفتى من وهاد الطريق/
وترتب القصاصات/
وتصطاد الكف من عروق الغيم/
لتكتمل الأوراق بين شغافيه، كتاب سوياء.."

وتستعين أيضاً بالأسطورة، أو الكائنات السماوية لتغير هذه الكائنات الأرضية، ومن خلال هذه
التغييرات تقدم لنا تأويلات شعرية تريد أن تسربها الشاعرة في المساحة المجنونة، ففي قصيدة
"ملاك" تقول:

عجيب أنني لم أمت اليوم/
رغم أنني قررت في الصباح مصافحتهم/
كل الذين نثروا التراب في كاسي/
كل الذين أطلقوا جنائهم/
لتأكل معصمي المعطوب/
أدب وفد

إذن/
لم يكن ملاك الموت/
الذي هو الستارة عند الفجر/
كان ملاك الشعر/
وفي قصيدة "العقريت" تقول:
"تلك تلك/
يصفق/
فتبسط له أرضاً/
تنبت القمح والشعير والرنج"

ما زالت تستعين الشاعرة بالكائنات المجازية، لتغير الواقع، إنها حيلة شعرية خبيثة، وريثة، وطفولية في ذات الوقت، لإنتاج جمال مجاوز للحال الواقعية المفروضة. ورغم أن الديوان، وقصائده كلها مكتوبة دون تفاعيل وإيقاعات واضحة وخارجية، إلا أنني لاحظت أن الشاعرة تنجح إلى التفعيلة في بعض القصائد، ولا أدري هل هذا مقصود أم لا؟ وعلى أي حال فهو مقبول، وجميل أيضاً، وربما موضوع القصائد الإيقاعية - إذا كان ثمة موضوع للشعر- هو الذي يجلب هذه التفاعيل والإيقاعات، مثل قصيدة:

"قول نابت" تقول:
"البوهيمية قالت:/
إن القول ينبت في الإقمشة المبتلة/
لكن القلب البارة لا ينبت إلا شوكة/
وصقيع الرجل الكامن خلف المرض/
يعطل إنبات المولى/
ودفق الدم .."

وربما أرادت الشاعرة أن تستعرض مهارتها في إتقان التفاعيل والعروض، رغم أن ذلك ليس مقياًساً للشاعرية، وهي الشاعرة التي قدرت أن ترتقى إلى مدارج جميلة تخصصها وحدها، وتقدم لنا تجربة مصقولة بروح قلقة مرهفة وشفافة، كما أنها القادرة على إدراج ما تريد من متناقضات في نسيج واحد. كل هذا على رغم التقديم الذي حار في مقدمة الديوان، ولا يخدم رؤيتنا، ولا يخدم القراءة المستقلة الواعية للديوان ■

أدب و نقد

الشاشة الفضية والرقص

أشرف بيـدس

نبدأ بهذا الاستهلال، لنبين أنه منذ بدايات السينما المصرية، شغل العديد من المؤلفين بدور الراقصات، وتأثيرهن في تحريك الأحداث الدرامية وتضاعفها؛ وكان لهن نصيب الأسد في كثير من الموضوعات في فترة الأربعينيات والخمسينيات. ورغم أن السينما كانت لها الفضل في الترويج لهذا الفن منذ وقت مبكر، إلا أنها أيضاً كانت أحد الأسباب المباشرة في إلقاء الضوء على مساوئهن.



شُغف كثير من الفنانين بعبور الفن من خلال بوابة السينما، ذلك العالم السحري، وكان السعى دعوىً للاقترب منها ويلوغ الشهرة والصيت، فالشريط السينمائي يمثل الذلّة الأصيل لأي فنان، والتي دونها يفقد الكثير من توجهه، ومثلما كانت السينما أمنية عزيزة للكتاب والموسيقيين والمطربين، مثلت أملاً للراقصات، فلم يستطع أحد مقاومة إغرائها، بل سعين إليها. سنحاول رصد ظاهرة الراقصات في السينما بدءاً من تحية كارينوكا مروراً بـ نعيمة عاكف ونجوى فؤاد وحتى دينا آخر راقصات هذا الجيل، والتعريف بهن من خلال الأفلام التي شاركن فيها.



أظهرت السينما المصرية «الراقصة» في العديد من الأفلام على أنها الشيطان الرجيم الذي يسعى لتخريب البيوت وتشريد الأطفال وطلاق الزوجات بعد إغواء الرجال ضعاف النفوس واللاهئين وراء المتعة، وبفهم للاختلاس والسرقعة أو القتل، ومن هذا الخيط وجد كتاب السينما في «الراقصة» كثيراً من الطول المستعصية.

«ظهر أول فيلم روائي قصير في السينما بعنوان «الباشكاتب» للراشد البديع محمد بيومي عام ١٩٢٤، مدة الفيلم ٣٠ دقيقة، وتكلف (١٠٠ جنيه) ويحكى عن باشكاتب يختلس مبلغاً من المال لينفقه على راقصة، وينتهي الأمر بدخوله السجن».

أدب و نقد

إن إجراء إحصاء لعدد الرقصات اللائي ارتدين بدل الرقص واحترفته منذ «سالمو» أشهر راقصة في التاريخ، وحتى يومنا الحاضر عملية مستحيلة، لكن الأمر يهون إذا أجرينا هذا الإحصاء معتمدين على ذاكرة السينما، فمن مثّل للسينما بقيت أسماؤه محفوظة، ومن لم يلحقن بها ذهبن مع الريح عدا بعض السطور المتناثرة هنا وهناك.

عند التعرض لموضوع الرقصات في السينما المصرية، نجد اسم «تحية كاريوكا» يتصدر القائمة، ليس لأنها أشهر منهن، أو أنها تحتل المرتبة الأولى في رصيد الأفلام (١٩٨ فيلماً) وإنما لكونها أكثرهن موهبة لما تتمتع به من قدرات تمثيلية عالية وحضور متميز، وقدرة على المعاشة والاندماج داخل الشخصيات التي تؤديها، كما أن رصيدها السينمائي متنوع، ولم يقف عند حدود معينة، بل اقتحمت أدواراً كثيرة وأبلت فيها بلاء حسناً، حتى إن النقاد كانوا يصنفونها على أنها ممثلة وليست راقصة، وهي حالة مستثناة من بين كل الرقصات اللائي عملن بالسينما، كما أنها أسست فرقة مسرحية حملت اسمها وقدمت أعمالاً ذات بعد سياسي، وتناقشت موضوعات شائكة لم تقترب منها مثلات المسرح في ذلك الوقت، مما أدى إلى اعتقالها بسبب جرأة ما تقدمه، إضافة إلى أعمالها التلفزيونية والإذاعية، وظلت حتى آخر أيامها تحتل مكانة رفيعة، لم تخفت منذ ظهورها في فيلم «لعبة الست» ١٩٤٥ أمام نجيب الريحاني إلى آخر أفلامها في التسعينات «لا تحب... لا تقب».

إن موهبة تحية كاريوكا التمثيلية أغرت كثيراً من المخرجين إلى إسناد أدوار البطولة إليها، مثل (أم العروسة، وإسلاماه، السقامات، الفتوة، خان الخليلي، السراب، الطريق، سمارة، الكرنك، خللي بالك من زوزو، أه يا بلد) لكن يظل دور «شفاعات» أمام شكوى سرحان وشادية وعبد الوارث عسر في فيلم «شباب امرأة» (١٩٥٦) من أفضل أدوارها على الإطلاق، وبعد أهم محطة فنية في حياتها، كما إنه يمثل واحداً من الأفلام المهمة في تاريخ السينما، وقد نالت عنه جائزة عام ١٩٦٠.

وتأتي سامية جمال في المرتبة الثانية، وقد تشابهت بدايتها السينمائية مع «كاريوكا» ومثلت أمام نجيب الريحاني في فيلم «أحمر شفايف» (١٩٤٦) وتجاوز رصيدها أفلامها أكثر من (٥٠ فيلماً)، منهما (شاطئ الذكريات - ساعة الصفر - الرجل الثاني) ويندر أن نجد فيلماً لسامية جمال لا ترقص فيه، وربما هذا ما جعل اعتزالها للرقص مضاحياً لاختفائها عن الأضواء، عكس «كاريوكا» التي استمرت حتى بعد اعتزالها الرقص.

أما بيا عز الدين فرصيدا لا يتجاوز (٥ أفلام) أشهرها «كذب في كذب» أمام أنور وجدي و«جمال ودلال» مع فريد الأطرش ورغم أنها كانت تتمتع بشهرة كبيرة فإن ندرة أعمالها أثرت بشكل كبير على مسيرتها السينمائية، ومن ثم معرفة الكثيرين بها، وينطبق هذا الحال إلى حد كبير مع زوزو محمد التي مثلت (٣ أفلام) أشهرها «ظلمت روجي» ونبوية مصطفى (٥ أفلام) أشهرها «بنات الأكابر»، وكان ظهورهن في الأفلام يقتصر على الرقص فقط.

يختلف الأمر مع نعيمة عاكف التي ملأت شهرتها الأفاق، بعد أن اكتشفها حسين فوزي وأنتج لها العديد من الأفلام مثل: (العيش والملح، حبك يا حسن، لهاليلو، نور العيون)، تتمتع بشخصية مستقلة وطلاقة متميزة، وتنوعت أفلامها لما لها من مذاق مختلف، فقد كانت تجيد الرقص والغناء والتمثيل والتقليد، وهذه صفات قلما تتواجد في فنانة استعراضية، ولم يستطع أحد أن يعلا الفراغ الذي تركته، فهي لم تقلد أحداً ولم يستطع أحد تقليدها، وقدمت (٣٠ فيلماً) أشهرها فيلم «تشر حنة» أمام رشدي أباطة وأحمد رمزي. اكتسبت «نعيمة» شهرتها من الاستعراضات التي كانت تقدمها، وعندما تخلت عنها في «بائعة الجرائد» لم يشعر بها المتفرجون وبدأ توهجها ينطفئ تدريجياً، لكن ظلت أعمالها محفوظة في أذهان المشاهدين.

أدب وفن

رغم أن أفلام هاجر حمدي تجاوزت «٢٦ فيلماً» وكانت في الأساس ممثلة، وشاركت بالرقص في معظم أعمالها، فإن المتأخر من أعمالها قليل جداً، والكثير من الجماهير لا تعرفها، خصوصاً أن فيلمها «المعلم بلبل» هو الفيلم الوحيد الذي يعرض بصفة مستمرة.

الأختان عواطف ورجاء يوسف، كونتا معاً ثانياً راقصاً، ولكنه مرمرور الكرام، رغم الصخب الذي صاحب ظهورهما، اشتركتا في أفلام قليلة كان أشهرها «أربع بنات وضابط»، لكن لم تسند لهما أي بطولة، وكانت اسهاماتهما محدودة.

شاركت «كيثي» في معظم أفلام إسماعيل ياسين والتي تجاوزت (٢٦ فيلماً) كان أشهرها «عفريتة إسماعيل يس»، لم تكن بارعة في التمثيل وكان اعتمادها على الرقص فقط. أما نيللي مظلوم التي تجاوزت أفلامها «١٢ فيلماً» كان يتم الاعتماد عليها في أدوار كثيرة متنوعة، وإن أكثر أعمالها التي جسدت دور «راقصة بالية» ومن أشهر أفلامها «ابن حميدو، والتلميذة»، وتمتعت بحضور وظة قلما تجدهما في راقصات كثيرة، ورغم ذلك فإن أعمالها تبدو قليلة قياساً بموهبتها الملحوظة.

أما هدى شمس الدين (١٨ فيلماً) أشهرها «العتبة الخضراء» وزينات علوي (٩ أفلام) أشهرها «الزوجة ١٢» كانت أدوارهن تقتصر في الأغلب على الرقص، وكان أدائهما التمثيلي ضعيفاً وغير مؤثر.

اعتمدت نعمت مختار على أدائها التمثيلي أكثر من الرقص، وقامت بتجسيد أدوار متنوعة بحرفية عالية وموهبة لا تخطئها العين، تجاوزت أفلامها «٢١ فيلماً» أشهرها «ثرثرة فوق النيل»، وقامت بإنتاج فيلم «المرأة التي غلبت الشيطان» واعتزلت العمل الفني بعد ذلك.

تحتل نجوى فؤاد رصييداً كبيراً من الأعمال تجاوز «١٥٠ فيلماً»، ولو أن أدوارها على كثرتها لم تمثل قيمة أو أهمية، ربما تكون قد ساعدت على انتشارها وتواجدها بشكل مستمر، ولكن دون فاعلية، فلم تسند لها بطولة خلال مشوارها الفني إلا في الأفلام التي قامت بإنتاجها «الف بوسة وبوسة» و«حد السيف»، أما أدوارها الأخرى فقد كانت تجسد دور راقصة في ملهى ليلي، ولم ينكر لها رغم رصييدها الكبير دوراً يمكن التعويل عليه.

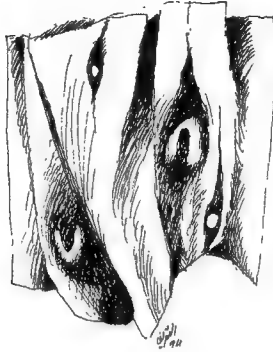
أما فريدة فهمي أشهر راقصة استعراضية في الوطن العربي، وبطلة فرقة رضا، قدمت ٦ أعمال سينمائية فقط أشهرها «غرام في الكرنك» لم تترك بصمة في السينما، رغم أن قوامها وشكلها كانا يؤهلانها لاحتلال مكانة مرموقة وسط النجمات.

شاركت سهير زكي في «٢٨ فيلم» لم تمثل إلا في القليل منها، وربما يكون فيلمها «من أجل حفلة أولاد» أمام رشدي أباطة هو الوحيد التي افردت لها مساحة تمثيلية فيه، ورغم شهرتها الواسعة التي نالها، ظل أدائها التمثيلي محدوداً.

كان النصيب الأكبر من الأعمال التي شاركت فيها «هياتم» والتي تجاوزت (٤٠ فيلماً) ما يطلق عليه أفلام المقاولات، ولم يترك لها أي دور علامة بارزة، لكنها ازدادت شهرة من عملها في السينما، وكذلك الحال ليزي مصطفى وعزة شريف وهالة الصافي، فقد كانت اسهاماتهن قليلة وموهبتهن فقيرة.

قفزت فيفي عبده من أدوار فقيرة في بعض الأفلام إلى النجومية من خلال فيلم «امرأة واحدة لا تكفي» وبعدها توالى الأعمال السينمائية والتي قاربت الـ (٢٨ فيلماً) واستطاعت أن تلفت الأنظار إليها، وكان بداياتها الأولى هي التي مهدت لاستمرارها في مجال التمثيل، ويمثل دورها في فيلم «القائلة» أحد أهم أدوارها على الشاشة، ورغم أنها تلكت حضوراً وجرأة إلا أن

أدب وثقافة ذلك لم يوظفها بشكل جيد، ربما ينقصها القبول.



تعتبر لوسي من أكثر الراقصات موهبة (١١ فيلماً)، وقد نالت العديد من الجوائز على أفلامها «الحب في الشلاجة» - البحث عن سيد مرزوق، رومانتيكا، سارق الفرح» لما قدمته من أدوار مختلفة ومتنوعة أفرغت طاقاتها الفنية وكشفت عن موهبة تمثيلية حقيقية. كما أن أعمالها التلفزيونية لاقت رواجاً كبيراً، وهي من القلائل اللاتي يخترن أدوارهن بعناية، كما أنها حريصة على تقديم الجديد. أما هندية وصفوة وسحر حمدي فكان أدائهن المتواضع سبباً في عزوف الجماهير عنهن، ولم تفلح التجارب التي قدمتها في ترك أي أثر لدى المتفرجين، وعلى العكس تماماً كانت منى السعيد تتمتع بمواهب تمثيلية وجمالية فائقة أكثر ممن تواجدن على الساحة، لم تقدم سوى أربعة أفلام أهمها «التوت والنبت» و«قانون إيك».

تراوحت كل أعمال دينا السينمائية في منطقة الإغراء فقط، ولم تقدم دوراً يتم من خلاله تصنيف أدائها، ورغم أن أعمالها تجاوزت «١٢ فيلماً» أشهرها «استاكوزا» وقدمت كثيراً من الأعمال التلفزيونية، لكنها لم تترك أي انطباع لدى المتفرج الذي كان ينظر لاداعها من زاوية واحدة. رغم إن مشوارها في الرقص صاحب اهتمامها للسينما.



بعد اعتزال الكثير من الراقصات وتحول الأخريات إلى الغناء خلت الساحة من أسماء لامعة، بل نستطيع القول إن لجوء كثير من الغنيات إلى تقديم كليبات راقصة قلص من الطلب عليهن، وشهدت السنوات الأخيرة تراجعاً ملحوظاً لهن في السينما، وحل محلهن مطربون يجيدون الرقص والغناء مثل سعد الصفيير وعماد بعور وريكو، اللذين استطاعوا أن يلفتوا النظر إليهم، ومن ثم أصبح الطلب عليهم كبيراً في السينما، فهل سينتشر دور الراقصات في السينما، ويتم الاستعانة بهن فقط في الأعمال التاريخية؟! **أدب ونقد**

ضرورة توثيق الذاكرة الشفوية

مهند صلاحات

ومن هنا تكمن أهمية الحاجة إلى ضرورة البحث عن تدابير واقعية وخطوات إيجابية لتوثيق التعبير الثقافي الشفوي الذي يتعرض بشكل دوري ومستمر لخطر الضياع والتلاشي بشكل متعمد أو غير متعمد تحت مسميات الحداثة والعولمة، وكذلك ثقافة العيب، وعدم الحاجة لطرق باب الأساطير التي قد تدخل في منطق المهرجات، مما يوصلنا إلى مرحلة طمس الهوية أو تلاشيها وخاصة في ظل تحديات العولمة وتلاشي الهوية القومية وظهور الدولة في مقابل الأمة، وبعد ذلك مرحلة تلاشي حتى مفهوم الدولة ثقافياً وصولاً إلى الدولة الأممية التي تمتزج معها جميع ثقافات العالم في بوتقة واحدة، مما يعنى ضياع جزء كبير وهام من ثقافة المرحلة السابقة إن لم نتخذ تدابير جادة أسوة بباقي دول العالم التي وضعت بالاعتبار قبل الإقدام على خطوة الانفتاح على العالم على توثيق معظم ما لديها من ثقافة شفوية وتراث وفلكلور.

فدخول العولمة للمجتمعات سيفقدها حتماً جزءاً كبيراً من ذاكرتها الشفوية في ظل التوجه نحو التكنولوجيا، مما يعنى فقدان أحد أهم معارف المجتمعات الأصلية والمحلية وابتكاراتها وعاداتها، فهذه الذاكرة التراثية، أو الثقافة الشفوية الأصلية المتجددة تأخذ أشكالاً متعددة تبدأ من الحكايات والأساطير الشعبية والأغاني الشعبية سواء تلك الطقسية كالأغاني البحرية والقصائد أو أغاني الأمهات للأطفال، حكايات المعارك، والأزياء الفلكلورية وأدوات الحصاد، والأدوات التقليدية التي يستخدمها الصنّاع وأرباب العمل، أدوات الحرب، التي تحتاج لذاكرة تحفظها كصورة قبل حفظها مادياً، وصولاً إلى نداءات الباعة المتجولين وحكايات الحارات، وغيرها، لتشكل بمجموعها مجموعة من الموارد التراثية المعرفية التي تحتاج للحماية والحفظ. فهذا الإبداع التقليدي وأشكال التعبير الثقافية (الفلكلور) تعانى

تعتبر الثقافة الشفوية جزءاً مهماً من حقوق الشعوب الأصلية، وحقاً أصيلاً يحتاج لعناية وجهد حقيقيين لحماية وحفظه من الضياع،

أ. د. وند

من أزمة حقيقية في مسألة الحماية من الضياع، والنسيان، والذوبان، والنهب، لأسباب كثيرة قد يبدو أهمها؛ شيوعها بين الشعوب، واشتراك أكثر من شعب ببعضها، أو ما تتعرض له بعضها مثل الأزياء لبسطو من قبل شعوب غير مؤصلة تبحث لنفسها عن مرجعية تراثية كالأزياء الفلكلورية التي تتعرض لسطو تجارى من غير تصاريح لعدم وجود أصولاً قوانين تنظم آلية معينة في التعامل مع هذه المواد، أو التي تسطو عليها المستوطنات الاستعمارية من سكان الشعوب الأصلية كما يحدث في فلسطين من سطو اسرائيلي مستمر على التراث الفلسطيني.

وقد تبدو مسألة البحث ضمن إطار حماية الملكية الفكرية للتراث في الوقت الحالي خاصة في بلدان مثل الأردن وفلسطين والدول التي تجاورها - باستثناء مصر التي أسست لهذا الموضوع بشكل مؤسساتي رسمي - مسألة متقدمة جداً إذا ما نظرنا بشكل واقعي لخطوات سابقة أهمها ضرورة تدوين، وتبويب، وتصنيف، وتوثيق، هذه الموارد التراثية بشكل علمي، وبطريقة مؤسساتية رسمية لتحفظ ديمومة عملية الحفظ والإشراف عليها، وفيما بعد وضع قوانين ملكية فكرية تحدد طريقة استخدامها لأغراض تجارية أو غيرها.

جهود التدوين الفريدة والمؤسساتية في الأردن والدول العربية:

على الرغم من أن فلسطين تشترك مع العديد من الدول المجاورة مثل الأردن وسوريا في العديد من المفردات التراثية المشتركة، فإن أياً من هذه الدول ومؤسساتها لم تقم بشكل حقيقي بأى عملية تدوين وتوثيق للثقافة الشفوية، ولا يقتصر ذلك على فلسطين وجيرانها، بل يمتد كذلك ليشمل معظم الدول العربية باستثناء مصر التي قامت بإنشاء (المركز القومي لتوثيق التراث الثقافي والطبيعي)، الذي جاء بناء على مشروع قامت به وزارة الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات ضمن إطار البرنامج القومي لنهضة الثقافة في مصر وقام على أساس وضع خارطة سميّت (الخارطة الأثرية لمصر)، وكذلك وضع خطة للتراث المعماري لمدينة القاهرة، وتوثيق التراث الطبيعي بجمع كل المعلومات المتوفرة في البيئات الطبيعية المختلفة ومكوناتها في مصر، وبرنامج توثيق التراث الموسيقي، وتراث التصوير الضوئي المصري.

تبعّت مصر كذلك اليمن في تدشين بيت الموروث الشعبي، والذي عمل على إنجاز موسوعة أطلس للحكاية الشعبية اليمنية والذي صار الآن بإصداره الثاني مشتملاً على (قراءة في السردية اليمنية مع ٧٠ حكاية شعبية).

يinema لا تزال أى من الدول العربية الأخرى باستثناء مصر والمغرب واليمن، على جهود حقيقية بهذا الاتجاه، وبخاصة فلسطين التي تعاني تقصيراً مقصوداً من قبل مؤسسة السلطة الرسمية وذلك باعتبار أن جهوداً مؤسساتية يمكنها أن تضائق الجانب الإسرائيلى، بالتالى

التأثير على العملية السلمية التي يعتمد فيها الجانب الفلسطيني على بقائه ■

أدب وثقافة

ترجمة

مس الجـريش

قصة قصيرة للكاتبة البرازيلية: كلاريس ليسبكتور ترجمها عن الإنجليزية، خليل كلفت

كان يومها في يوم الجمعة مثله في أي يوم آخر. ولم يحدث ما حدث إلا يوم السبت ليلا. لكنها فعلت كل شيء يوم الجمعة كالمعتاد. كانت لاتزال تعذيبها نكري مغزعة: عندما كانت صغيرة جدا، في حوالي السابعة من العمر، كانت قد لعبت لعبة الأسرة مع ابن عمها چاك؛ ففي الفراش الكبير اللجء قفلا معا كل شيء كان يوسعهما أن يفعلاه للحصول على طفل صغير، لكن بدون نجاح. ولم تر چاك بعد ذلك أبدا، كما أنها لم تره أيضا. وإذا كانت هي منبئة فقد كان هو أيضا كذلك. عزباء، طبعاً، عذراء، طبعاً. كانت تعيش وحدها في مبنى صغير ملحق في حي سموو. وفي ذلك اليوم كانت قد فرغت من إحضار مشترياتها من البقالة؛ الخضروات والفواكه. ذلك أنها اعتبرت أكل اللحم خطيئة.

عندما مرّت عبر ميدان بيكاديللي ورأت النساء في انتظار رجال على نواصي الشوارع، كانت تتقيأ. بل أسوأ - مقابل نقودا كان ذلك أكثر مما يمكنها أن تتحمل. وكان ذلك التمثال، هناك، لإيروس [إله الحب]، في منتهى عدم اللياقة.

بعد الغداء نعتت إلى العمل: كانت كاتبة ممتازة على الآلة الكاتبة. ولم يكن رئيسها يراجع عليها أبدا، وكان يعاملها، لحسن الحظ، باحترام، فيناديها "مس الجريش". وكان اسمها الأول روث. وكانت من أصل آيرلندي. ولأنها حمراء الشعر، كانت تعقد شعرها في عقدة قاسية وراء عنقها. وكان ينتشر على وجهها الكثير جدا من النمش وكانت بشرتها صافية وناعمة حتى أنها كانت تبدو من الحرير

كانت حساسة
للنقد. ولهذا لم
تقل أي شيء لأي
شخص. ولو
تكلمت لما
صدقوها، لأنهم
لم يكونوا
بصدقون الواقع،
لكنها، هي التي
تعيش في لندن،
حيث تسكن
الأشباح في
الازفة المظلمة،
كانت تعلم علم
اليقين.

أدب وند

الأبيض. وكانت رموشها حمراء أيضاً. كانت امرأة رائعة.

كانت فخورة للغاية بقوامها: الوافر المثانة والطول. لكن لا أحد لمس صدرها أبداً.

كانت تتغذى عادة في مطعم رخيص هناك في سوهو. وكانت تاكل الإسباجيتى بصلصة الطماطم. ولم تدخل أبداً حانة: كانت رائحة الكحول تصيبها بالغثان كلما مرت بمكان من هذا القليل. وأحسّت أن الجنس البشرى يجرح مشاعرها.

كانت تزور الجيران يوم الأحمر الذي كان مفخرة في الربيع. وكان أبوها قسيساً بروتستانتيّاً، وكانت أمها لاتزال تعيش في دبلن مع ابن متزوج. وكان أخوها متزوجاً من داعة حقيقية اسمها توتسى.

على فترات متباعدة، كانت مس الجريف تكتب رسالة احتجاج إلى التايمز. وكانوا ينشرونها. وكانت تدون اسمها بهالغ السرون: "المخلصة، روث الجريف".

كانت تأخذ حماماً مرة في الأسبوع بالضبط، يوم السبت. ولكى لا ترى جسدها عارياً، كانت تظل لابساً اللباس والموستيان.

كان اليوم الذي حدث فيه ما حدث يوم السبت، ولهذا لم يكن عليها أن تذهب إلى العمل. استيقظت مبكرة جداً وشربت قليلاً من شاى الياسمين. ثم صلت. ثم خرجت تبحث عن بعض الهواء النقي. بالقرب من فندق سافوا كادت تدوسها سيارة. ولو حدث هذا وماتت لكان هذا رهيباً، لأنه لم يكن يحدث لها شيء في تلك الليلة.

ذهبت إلى تدريب لوجوة المرتلين. وكان لها صوت رخم. أجل، كانت إنسانة محظوظة. في وقت لاحق، ذهبت لتفتّش وسمحت لنفسها بأن تطلب الجمبرى: كان جيداً إلى حدّ أنه كان يبدو حتى خطيئة.

ثم أخذت سبيلها إلى هايد پارك وجلست على الحشائش. وكانت أحضرت معها الكتاب المقدس لتقرأ. لكن - وليغفر لها الله - كانت الشمس متوحشة وسفّية وحارة إلى درجة أنها لم تقرأ شيئاً، لكنها ظلت جالسة فقط على الأرض دون أن تملك الشجاعة لتستلقي. وحاولت ألا تنظر إلى الناس الذين كانوا اثنيان يقبل ويعانق كل منهما الآخر بلا أننى خجل.

ثم عادت إلى البيت، وركّبت البيجونيا، وأخذت حماماً. ثم ذهبت تزور مسز كابوت، التي كانت في السابعة والتسعين من عمرها. أحضرت لها قطعة من الكيك بالزبيب، وشربت الشاى. وأحسّت مس الجريف بأنها سعيدة للغاية، ومع ذلك... ومع ذلك.

في الساعة السابعة عادت إلى البيت. لم يكن لديها ما تفعل. ولهذا بدأت تحيك سترة من الصوف للشتاء. لون بديع: أصفر كالشمس.

قبل أن تذهب إلى الفراش، شربت مزيداً من شاى الياسمين باليسكويت، ونظفت أسنانها بالفورشة، وغيّرت ملابسها، ودست نفسها في الفراش. أما ستائرهما البيضاء

أدب وفن

الشفيفة فكانت رتقتها وعلقتها بنفسها.

كان الوقت مايو. وكانت الستائر تهتز مع أنسام هذه الليلة الفريدة. فريدة لماذا؟ لم تكن تعلم.
قرأت قليلا في الجريدة الصباحية ثم أطفأت اللبنة التي عند رأس سريرها. وعبر النافذة المفتوحة
رأت ضوء القمر. كانت ليلة البدر.

تحصرت كثيرا لأنه كان من الصعوبة بمكان أن تعيش بمفردها. كانت الوحشة تسحقها. وكان من
الفرح ألا يكون لها شخص واحد وحيد تتحدث معه. كانت أكثر مخلوق عرفته غزلة. حتى مسر
كابوت كانت لديها قطة. ولم يكن لدى مس الجريف أي حيوان أليف تقوم بتدليله على الإطلاق: كانت
هذه الحيوانات وحشية للغاية حسب ذوقها. ولم يكن لديها تليفزيون. لسببين: لم تكن تقدر على
شرائه. ولم تكن ترغب في أن تجلس هناك لتشاهد اللاأخلاقيات التي تظهر على شاشة التليفزيون.
وعلى تليفزيون مسر كابوت كانت رأت رجلا يقتل امرأة في فمها. وهذا بلا أي إشارة إلى خطر نقل
الجراثيم. آه، لو كان باستطاعتها لكتبت رسالة احتجاج إلى التايمز كل يوم. لكن الاحتجاج لم ينعذ
بأي فائدة، وهكذا بدأ. كانت قلّة الحياء تنفث. بل لقد رأت كلبا مع كلبة. وقد صدمها هذا كثيرا.
لكن ما دامت هذه مشيئة الرب فلا بد لمشية الرب أن تكون. لكن لا أحد سوف يمسّها في يوم من
الأيام، هكذا فكرت. وراحت تصبر على عزلتها.

حتى الأطفال كانوا لا أخلاقيين. وتحاشتهم. وأسفت بشدة على أنها ولدت من انقياد أبيها وأُمها
للشهوة. وخجلت من كونها لم يخجلا.

ومنذ أخذت تترك حبوب أرز على نافذتها، صار الحمام يزورها. وأخذ الحمام يدخل حجرتها
أحيانا. كان الرب هو الذي يرسل الحمام. برئ للغاية. الهديل. لكنه - هديل الحمام - كان لا أخلاقيا
أيضا، لكنه كان أقلّ لا أخلاقية من رؤية امرأة عارية تقريبا على شاشة التليفزيون. وفي الغد، بلا
أدنى شك، كانت ستكتب رسالة تحتج فيها على الممارسات الشريرة لتلك المدينة الملعونة، لندن. وكانت
رأت ذات مرة طابورا من الدمنين خارج صيدلية، ينتظر كل منهم دوره لأخذ حقة. كيف تسمع الملكة
بهذا؟ لفر. ستكتب رسالة أخرى تشجب فيها الملكة ذاتها. كانت تكتب جيدا، بدون أية أخطاء نحوية،
وكانت تكتب الرسائل على الآلة الكاتبة في المكتب عندما كانت تجذ بعض الوقت الخالي. وكان مستر
كليرسون، رئيسها، يشيد بشدة برسائلها المنشورة. بل قال أنها قد تغدو كاتبة ذات يوم. وكانت بالفة
الاعتزاز والامتنان.

هكذا إذن كانت تستلقي في فراشها مع عزلتها. ومع ذلك.

كانت تلك هي اللحظة التي حدث فيها ما حدث.

أحسّت بأن شيئا ما ولم يكن حمامة دخل من النافذة. كانت خائفة. صرخت:
"مَن هناك؟"

وجاءت الإجابة في صورة ربح:

أد-و-و

أنا عبارة عن أنا."

مَنْ أنت؟ سألت، وهي ترتجف.

جئتُ من كوكب زحل لأحبك."

لكننى لا أرى أى شخصاً صاحت.

ما يهم هو أنه يمكنك أن تحسنى نى."

وقد أحسستُ به بالفعل. أحسستُ برعشة كهربائية.

ما اسمك؟ سألت فى رعبه

لا يهم."

لكننى أريد أن أنطق باسمك."

نادينى إكستلان."

كان تفاهمهما بالسكريتية. وكانت لمسته باردة، مثل لمسة سحلية، تصيبها بقشعريرة. وكان على رأس إكستلان تاج من الشعاب المتشابكة، التى روضها الفزع من الموت. وكان الرداء بلا كمّتين والذى يغطى جسده من الأرجوانى الأكثر إيلافا؛ كان نهيباً رديئاً وأرجوانياً غليظاً.

قال:

"أخلى ثيابك."

خلعتُ ثياب نومها. وكان القمر ضخماً داخل المنزل. وكان إكستلان أبيض وصغيراً. واستلقى إلى جوارها على السرير المعدنى. ومزّ يديه على صدرها. ورددتان سوداوان. لم تحسنى فى يوم من الأيام بما أحسستُ به فى تلك اللحظة. كان شيئاً لطيفاً للغاية. وكانت تخشى أن ينتهى. كان يبدو وكأن شخصاً مشلولاًلقى بعكازه فى الهواء.

وبدأتُ تتهدد وقالت لإكستلان:

"أحبك، يا حبيبى! يا حبيبى."

و، أجل، حقاً. لقد حدث. لم تكن تريد أن ينتهى أبداً. كم كان حسناً، يا إلهى. وأرادت أكثر، أكثر، أكثر.

فكرتُ: خذنى أو بطريقة أخرى: أقدم لك نفسى. وكان انتصاراً لهننا والآن."

سألت: متى ستعود؟

أجاب إكستلان:

"فى ليلة البدر التالية."

لكن لا يمكننى الانتظار طوال ذلك."

لا مناص من ذلك، قال ببرود تقريباً.

ثم اتوقع طفلاً؟

أدب وقد

لا.

"لكننى ساموت من افتقادك! ماذا يمكننى أن أفعل؟".

"اعتادى على هذا".

تهض، وتبكي بعقة على الجبين. وخرج من النافذة.

بدأت تبكى بصوت خافت. بدأت وكأنها كمان حزين بلا قوس. وكان الدليل على أن كل هذا قد حدث بالفعل الملاءة الملونة بالدم. واحتفظت بها دون أن تغسلها وستكون قادرة على أن تريها لأى شخص قد لا يصدقها.

رأت النهار الجديد يبرز غارقا كله فى الأحمر الوردى. وفى الضباب بدأت الطيور القليلة الأولى سقسقة حلوة، لم تكن بعد محمومة. أشعل الرب جسدها.

لكنها، وكأنها يارونة من بارونات فون بليش، مستلقية على غطاء سريرها الساتان بحنين إلى الماضي، تظاهرت بأنها تدق الجرس لاستدعاء كبير الخدم الذى سيأتيها بالقهوة، ساخنة وثقيلة، ثقيلة جدا.

أحبته وكان عليها أن تنتظر ليلة البدر التالية بهماس متقد. وكان عليها أن تتجنب أخذ حمام حتى لا تزيل مذاق إكستلان. ومعه لم يكن ذلك خطية، بل بهجة. ولم ترغب بعد ذلك فى كتابة أية رسائل احتجاج؛ كانت لم تعد تحتج.

ولم تذهب إلى الكنيسة. كانت امرأة متحفقة. كان لها زوج.

وهكذا، فى يوم الأحد، فى وقت الغداء، أكلت شرائح لحم البقر مع بطاطس مهروسة. كان اللحم اللعين رائعا. وشرب نبيذ الإيطالى الأحمر. كانت محظوظة فى الواقع. لقد اختارها كائن من كوكب زحل.

كانت سألته لماذا اختارها. وكان قد قال أن ذلك كان لأنها حمراء الشعر وعذراء. وأحسنت بوحشية. كانت لم تعد تجد الحيوانات منقورة. دح الحيوانات تمارس الجنس. كان أفضل شيء فى العالم. وكان عليها أن تنتظر إكستلان. سيعود: أعرف ذلك، أعرف ذلك، أعرف ذلك، هكذا فكرت. كما أنها لم تعد تشعر باشمئزاز نحو اثنيات هايد پارك. لقد عرفت بماذا كانوا يشعرون.

ما أجمل أن نحيا. ما أجمل أن نأكل اللحم اللعين. ما أجمل أن نشرب نبيذا إيطاليا لاذعا، يقلص لسانك بمرارته.

وعندئذ لم يكن يؤصى به أحد للقصر تحت الثامنة عشرة. وكانت ميتهجة، وكان لعابها يسيل حرقا عليه.

وحيث كان اليوم الأحد، ذهب إلى جوقة ترتيلها ترتل. ورتلت أفضل من أى وقت مضى ولم تندش عندما اختاروها مرتلة منفردة. ورتلت تسبيحة شكرها لله "هلويا". هكذا:

أدب-وقد

هللوا! هللوا! هللوا!

بعد ذلك ذهب إلى هايد پارك واستلقّت على الحشائش الدافئة، فاتحة ساقها قليلا لتدع الشمس تدخل. كان كونها امرأة شيئا رائعا. يمكن لامرأة فقط أن تفهم. لكنها تساءلت: ترى هل سيكون على أن ادفع ثمنها عاليا مقابل سعادتي؟ ولم تتزعج. كانت راغبة في دفع كل ما كان عليها أن تدفع. لقد دفعت دائما وكانت تعيش دائما. والآن انتهت التعاسة. إكستلان تعال بسرعة! لم يعد يمكنني الانتظار! تعال! تعال! تعال!

تساءلت: ترى هل أحبنى لأنني حولاء إلى حدّ ما؟ يمكنها أن تسأله في ليلة البدر التالية. إن كان هذا صحيحا فلاشك عندها: ستدفع الأمور إلى الحدود القصوى، ستجعل نفسها حولاء تماما. إكستلان، أتى شيء تريدني أن أفعله، سافعله. فقط أموت من الشوق. غُذِ إليّ، يا حبيبي. أجل. لكنها فعلت شيئا كان خيانة. إن إكستلان سيفهمها ويفقر لها. وعلى أية حال، أنت تفعل ما عليك أن تفعل، مضبوط؟

وليك كيف سارت الأمور: عاجزة عن أن تتحمل ذلك وقتا أطول، مضت إلى ميدان بيكاديللي واقتربت من شاب طويل الشعر. صعدت به إلى حجرتها. قالت له أنه ليس عليه أن يدفع. لكنه أصرّ وترك، قبل أن ينصرف، ورقة بجنيه إسترليني كامل على الكومودينو. والحقيقة أنها كانت بحاجة إلى النقود. على أنها استشاطت غيظا عندما رفض تصديق قصتها. وأظهرت له، تقريبا تحت أنفه، الملاءة الملوثة بالدم. وضحك منها.

صباح الاثنين عقدت عزمها: لن تستمر في العمل كاتبة على الآلة الكاتبة، فلديها مواهب أخرى. ويمكن لمستر كليرسون أن يذهب إلى الجحيم. كانت عازمة على المشي في الشوارع وجلب الرجال والصعود بهم إلى حجرتها. ولأنها كانت ممتازة جدا في الفراش، سيدفعون لها جيدا جدا. وسيكون بمستطاعها أن تشرب النبيذ الإيطالي طوال الوقت. ورغبت في شراء فستان أحمر فاقع بالنقود التي تركها لها الشخص الطويل الشعر. وجعلت شعرها ينسدل إلى حد أنه كان آية في جمال الحمرّة. وكانت أشبه ما تكون بعواء ذئب.

كانت قد علمت أنها ضيعة للغاية. وإذا أراد منها مستر كليرسون، ذلك المناق، أن تستمر في العمل لديه فسيكون هذا بطريقة مختلفة تماما.

أولا ستشتري لنفسها ذلك الفستان الأحمر الديكولتيه [المكشوف الصدر والكثفين] ثم تذهب إلى المكتب، وتصل متأخرة جدا، عن عمد، لأول مرة في حياتها. وهذه هي الطريقة التي ستخاطب بها رئيسها:

"كفى نَسْخا على الآلة الكاتبة، وأنت، أيها المحتال، كفى عن أساليبك الزائفة. تريد أن تعرف شيئا؟ ادخل الفراش معي، أيها الجلفا، وليس هذا كل شيء: ادفع لي راتباً عاليا جدا، أيها البخيل."

كانت واثقة من أنه سيقبل. كان متزوجا من امرأة باهتة، تافهة، چوان، وكانت له

أدب وقد

ابنة مصابة بالأنيميا، لوسى. وسمعت نفسه معي، ابن القحبة.
وعندما تأتي ليلة البدر - ستأخذ حماماً، مطهرة نفسها من كل أولئك الرجال، لكي تكون مستعدة
للاستمتاع للغاية مع إكستلان ■

- ١ كلاريس ليسبيكتور (Clarice Lispector (1925-1977 البرازيل
- بنة أسرة من يهود أوكرانيا هاجرت إلى البرازيل وهي في الشهر الثاني من عمرها.
- في العقد التالي لموتها تم الاعتراف بها باعتبارها أعظم كتاب القصة القصيرة المحدثين في اللغة البرتغالية.
- عاشت أسرتها في فقر في شمال شرق البرازيل ثم انتقلت، في ١٩٣٧، إلى ريو دي جانيرو، حيث قررت كلاريس، التي كانت في الثانية عشرة من عمرها، أن تصير روائية.
- في الأربعينات التحقت بمدرسة القانون وعملت محررة في وكالة صحفية وفيما بعد مراسلة لصحيفة يومية في ريو.
- تزوجت في ١٩٤٣ من طالب قانون زميل لها وبعد عام حصلت على شهادتها ونشرت أول رواية لها (١٩٤٤).
- طوال الخمس عشرة سنة التالية، عاشت وكتبت في الخارج حيث عمل زوجها دبلوماسياً في إيطاليا وسويسرا وبريطانيا والولايات المتحدة. وعندما انتهى الزواج في ١٩٥٩، عادت كلاريس بطفليها إلى ريو.
- في السنة التالية، نشرت مجموعة فريدة من القصص القصيرة بعنوان "روابط أسرية" (١٩٦٠).
- ظهرت روايتها "التفاح في الظلام" في ١٩٦١ وجلبت لها ما تستحقه من اعتراف باعتبارها كاتبة ذات دقة أسلوبية استثنائية وأهمية فلسفية هائلة.
- لها أيضاً مجموعة قصصية بعنوان "الفرقة الأجنبية" (١٩٦٤) واثنان من أجمل رواياتها "عذابات ج. هـ." (١٩٦٤) و"ساعة النجمة" (١٩٧٧)، ولها عمل نشر بعد موتها: "تيار أدب-وقت الحياة" (١٩٧٨) ■

قصة

لما تبعني معلّمى

قاسم مسعد عليوة

نظرتُ إلى مُعلّمى مستفسراً ومخوّفاً ، فتجراتُ عليه وعلى نفسى وقلتُ قبل
أنْ أتقدمه :

لَكَ يا مُعلم الصّبياء والبِقاءَ وجَلاميدُ الجبالِ ورمالُ القلواتِ ، أما
السّبعُ النّازِ فهو لى وأنا أرى به .

كان بعضٌ من حبورٍ قد تحقّقنى ، فها أنذا أخدم مُعلّمى بشيءٍ اتقنه .

مددتُ له يديّ فلم يمدّ لى يديه ، ولم يُسكِّم لى أيهما . لَمْتُ نفسى ، وكاد
فؤادى ينفطر لولا أنه تبعنى . خطا خلفى ، ويصمته البليغ تبعنى .

أطاش سرورى صوابى فهتفتُ أسمعهُ وأسمع الأكوانَ وما خلفها :

هَذَا يَوْمٌ سَعْدَى يا مُعلم .

غير أنها خطوط ونالت مِنّى ارتجاجةً رَأَيْتُ من خلالها ذراعى مُعلّمى
تبيدان وقوامه يقصر ، فقفز قلبى إلى بلعومى وصرختُ :

فى منطقة
المستنقعات
أشرتُ إلى
الاتجاه الذى
رأيتُ فى
جناح
سبحاته ما
يؤمن مسيرنا .

أدب وقد

يا معلّم.

ولأنّ من الحقائق مديعلن عن نفسه ، فقد تيقنتُ من أنّنا إنّما نسوخُ في سبخةٍ هي دُبٌّ
وبلحٌ وطن.

من فوره فُشّ العطرُ وفضّلَ الهواءُ وتداعتُ حشراتُ ما كتّ لأطن أنّ لها في الحياة وجوداً ،
وظهرتُ حجاباً من جنادٍ وصراصيرٍ وبراعيثٍ ونملٍ يطيرُ وآخر يمشى ، وتلاطم من حولنا ما لا
حصص له من الأغشية السميكة والخراطيم الدقيقة والهدب اللواسع.

فلبّثتُ وخفّضتُ ففتتُ ، بينما كان معلّمى رابطُ الجاش ثابتاً من غوصه ، وظلّتُ ملامح وجهه
على انبساطها لا تنبى عن جرح أو استهوال أو هلع .
رجوته :

دلى يا معلّم على طريقه للخلاص.

فنظر إلى ولم يتكلم ، فيما تماس السبخُ وأطراف خرقتينا ، ومن فوقنا هام ناموس ورفرفتُ
فراشات وزنتُ يعاسيب وحوّمْ يوم ، ومن باطن السبخة اشرايتُ حيات ، وفوق أديمها زحفت
ديدان ويرقات . وإذا أمشيتُ بكفى المرتعدتين ما يعلونا وأذبع ما يتسلقنا ويقتربُ منا ، ظلّ معلّمى
مُحافظاً على ثباته وهدوء جنته ، في حين هرولتُ إلى حواف السبخة عطاءات وأورال وحرابٍ ،
وتفافزتُ جردان وجرايع ، وأتانا من الأحراش عواء ذئاب ونباح كلاب.

وصل السبخُ إلى سُرّتنا ، ففكرتُ في فرارٍ انقطعتُ سُبُلُه ، وغفران حرّمتُه على. نفسى
لتوريطى معلّمى فيما هو فيه ، وأيقنتُ أنّ الهلاك واقعٌ واقعٌ ، واجترأتُ فيما يديه معلّمى من قوةٍ
احتمال ، وتغنيتُ لو أنّ السبخة أبطلتني فداء معلّمى . وبينما أنا في حالى هذه إذا بجذبةٍ من
قبضةٍ معلّمى لزندى . ملهوقاً نظرتُ إليه فإذا به يُسلم عينيهِ في عيني ويقول :

هذا جزء من ينقاد لئن لا يعرف أسرار الطبيعة.

أدب ونقد

ضمن حلقى ، فقد أدركتُ أنه إنما يعيرنى بغفتى وجهى .

وإذ يصل السبحُ إلى عنقينا ، قال :

ـ عيناك مفتوحتان وما هما بمفتوحتين.

ولما وصل السبحُ إلى حوافِ ذقنينا أمرنى بصوت تفشيه حشرجةُ الاختناق :

ـ افتحهما .

مع يقينى من كونهما مفتوحتين إلى حدِّ الجحوظ ، امتثلتُ لأمر مُعلمى ، وما كان لى ، وقد
مَسَّ السبحُ شفتىَّ ، إلا أنْ أمتثل.

ما إنْ فعلتُ حتى وجدتني ممدداً على الكليم ، ورأيتُ عينيَّ مُعلمى تمسحان وجهى ، وكفه
الشفافية فوق جبهتى ، وانساب صوته رقيقاً حنوناً داخل أذنىَّ ، ويبطئ المستيقظ لتوه ميزتُ
سؤاله :

أدب وقد ـ ماذا فعلتِ بى وينفسك فى منامك .. يا أحمق ؟

الغريبان وشجرة التوت

محمد فرج

كان الأولاد يلعبون بالكرة الشراب تحت الشجر، وكنا جالسين تمت الجميزة نشرب الشاي في ساعة العصرى، وكان صوت الشيخ محمد رفعت ينطلق من المذياع قائلاً: «والعصر إن الإنسان لفي خسر»، مد الصبي يده الصغيرة وتناول حجراً صغيراً، وربما يكل قوة نحو أوراق شجرة التوت، تساقطت ورقة أو ورقتان، لكن ما ظهر في التو واللحظة كان مذهلاً.

توقف الأولاد عن اللعب، وتوقفنا عن شرب الشاي، وفر الصبي إلى حضن أبيه حتى كاد يدخل بين ضلوع صدره من الرب، وتوقف صوت المذياع، واتجهت أبصارنا إلى شجرة التوت، التي انطلقت منها اعداد هائلة من الغريبان، كانت الاعداد كبيرة جداً، وكان لصوت أجنتها دوى كطلقات الرصاص، وكانت تتصايح وهي تطير، وتوارت الشمس خلف أسرابها التي اتجهت نحو الجميزة، ونحو شجرة ذقن الباشا، واتجه بعضها نحو شجرة شعر البنت. والكافور، وبدأ في البداية وكان أسراب الغريبان توزع نفسها على الشجرة، ولكن بعضها اتجه نحو الحقول، وحدائق المانجو والمشمش والخوخ والجوافة.

ظهر بعض الصبية وهم يلهثون...

كانوا قائمين من القرية وهم يصرخون في هلع:

الغريبان ملأت أسطح المنازل والبيوت، وجاء جمع من النسوة وهن يصرخن: الغريبان ملأت الشوارع.

كيف أتت كل هذه الغريبان؟ تسأل صبي وهو متشبث بثوب أبيه في فرغ، رد الطفل الصغير: من شجرة التوت، قال أبوه: بل من بشر الساقية القديمة التي كفت عن الدوران منذ زمن بعيد.

قالت امرأة: نترك القرية ونرحل، قال رجل: وهل نترك بيوتنا وحقولنا؟ قال الشيخ العجوز: الغريبان كما جاءوا يذهبون، تسأل شاب: ولماذا يذهبون؟ وسأل آخر: بل فيم جاءوا وفيم يرحلون؟

الحجر الذى
انطلق من يد
الصبي كشف
كل شيء، نفذ
إلى قلب

شجرة التوت
فكشف

المستور، أظهر

ما كان خائياً

على الجميع،

ما لم يخطر

على بال أحد،

أصاب الجميع

بالدهشة،

واختلطت

المشاعر بين

الخوف

والرعب والهلع

والذهول.

أدب ونقد

صرخ شاب فى الحشود التى تجمعت:

بل نجبرهم على الرحيل، ويبد بعض الشباب: نعم، نجبرهم على الرحيل.
تجمع خلق كثير، وظهريين انجمع ناس تعرفهم وناس لا تعرفهم، رجال ونساء صبيان وبنات،
شيوخ وأطفال، وبينما كان الشاب يصرخ: بل نجبرهم على الرحيل. وكان الجمع يريد: نعم
نجبرهم على الرحيل، ظهر رجل غريب: لم تر وجهه من قبل فى قريتنا أو فى الجوار، وصرخ
صرخة لم نسمع مثلها من قبل اهتزت لها الأشجار، كان يصرخ: يا خلق هوه، بير إيه وشجرة
توت إيه، لم تأت الغريان من شجرة التوت، ولا من البشر القديم، ولا ولا ولا، وأخذ ينفى وينفى
حتى لاذ جمعنا الكبير يصمت بهيب.

صمتنا لنسمع ما سيقوله الرجل، انتظرنا فلم ينطق، وظل صامتاً وانتظرنا، فظل صامتاً،
وأصبح صمته غريباً وانتظرنا رهيباً.

طال صمت الرجل حتى كاد صبرنا ينفد حينئذ خرج صوته هائلاً وعريضاً: أيها الناس، يا أيها
الناس، الغريان خرجت من بيوتكم، من دوركم، من حقولكم وارتفعت نبرات صوته: الغريان
خرجت من نفوسكم، وصرخ: من خواء نفوسكم، من ضعف قلوبكم، من قلوبكم التى بها مرض،
من سوء طويتكم، من سوء أعمالكم شركم، شرهم، موت ضمايركم، تودشكم أيها القطة،
فسادكم أيها الفاسدون، فسادكم الذى ضرب فى البر والبحر، نفاقكم أيها المنافقون، خياناتكم
أيها الخونة، لصوبيتكم أيها اللصوص، ضعف بصايركم ويصيرتكم، أيها العميان، أيها الصم
الكم العمى، أيها الغريان.

كان صوت الرجل يعلو والبعض يهيمهم موافقاً، ويعلو والبعض يهم معترضاً، والنساء يكين
ويلطنن الخدود، والرجل يخفض صوته تارة، ويرفعه تارة، ويرفع يديه لأعلى. ويدب الأرض
برجليه، فجأة ارتفع صوت الطفل الصغير: الغريان تخرج من جلباب الرجل والغريب، الغريان
تخرج من بين أكماله الواسعة، نظر الجميع للطفل الصغير فصرخ أبوه منزعجاً: هذا الطفل يرى
ما لا نراه، وكان الطفل مستمراً فى صراخه: الغريان تخرج من فم الرجل الغريب، فاتجهت
الأبصار نحو المكان الذى كان يقف فيه الغريب، فلم تر سوى الغريان التى تفر نحو الشجر.

تعالأت أصوات أجنحة الغريان التى تصعد وتهبط وتلف وتدور فى أسراب وتشكيلات، وتعالى
نعيقها فوق الأشجار وفوق أسطح البيوت، كان لنعيقها صوت وصدى أشبه بصوت الرعد، اختلط
الصوت بالصدى، واختلطت أصوات الغريان بأصوات الناس، اختلطت الأصوات واختلطت
المشاعر بين الخوف والرعب والهلع والذهول، وكانت الأصوات خليطاً من البكاء والعويل والكلام
الغامض والقهقهات التى لا هى ضحك ولا هى بكاء، وكان صوت الشيخ الكبير يأتى خافتاً من
بعيد وهو يصرخ:

حجر الصبى كشف المستور..

الغريان فوق الشجر..

الغريان فى الحقول..

الغريان بين البشر..

الغريان فوق أسطح المنازل والبيوت..

الغريان فى الشوارع..

الغريان.. الغريان..

أدب وقد

قصة

المناء

عماد طه

تسلل شعور بالقلق من بين الضحكات المتلاطمة - انتفخ القلب - تلونت
بجدرانه بلون الكدر.

خرجت بقايا الضحكات من وسط حلقوم ضاقت ثقوبه، نظر إلى الوجوه بعيون
مضطربة. زادت سرعة ريع القلق في صدره كانت الدماء تتوقف عن الضخ
هريا من ريع القلق!! انتفضت قدماء - دون أوامر - مستوية، حملت جسده
المضطرب وقلبه الموجوع على أرض ترتجف من زلزال قلبى لم يشعر به غيره.

هم بالصراخ ليستخرج وحشا مفزعا وقف على منافذ قلبه منعه من الصراخ
إلا همسا! تحركت رمال مشاعره فكشفت عن تلال الخوف ووديان القلق وغطت
جبال الطمأنينة.. التفت ليجد الأشباح تتحرك على أشجار مزروعة في رؤوس
جلسائه وقد رأى أغصانها أتياب تريد اقتلاع سر الحياة من جسده..

أقرب - حديق النظر - جحظ بعينه - قبض بقوة بكلتا يديه على شجرة -
أحاط بها بفزع - صرخ بقوة.. ماذا تريدون؟!

وقف الحضور صامتين من فرط الذهول، لقد أمسك برأس صاحبه يهزها
هزا..

انتبه على ضحكات هيسيرية، وقع بعضهم على الأرض واستند الآخر على
حائطه...!

انصرف يهنهم همسا وقد ركب قطار الحيرة والاضطراب ليحملة لبلاد ألهم
والحزن.

حاول سقاية شجرة القلق والأرق بماء الذكر والاستغفار عساها تجف أو

عندما غابت
شمس الخميس
كان آخر ما
سمعه من والده
- قم لملاة

المغرب.
بين الضيق
والخجل قام.
التقى

الصديقان بعد
غياب جلسا
للسمر ما بين
الجد والعبث،

تمالت
ضحكات، ابتلت
العيون

بالدموع -
تصادمت
الأكف -
تمايلت
الجنود.

أدب وقد

تذبل.

أغمض عينيه لتختفى الأشباح - زادت رقصاتهما المموجة - تطلق الأرق برأسه، ودارت الأيام في ليلة يبحث عن فجرها وسط ضباب الفكر وظلام الليل وتحركات قلبية عسكرية غير منتظمة. بدأ النوم يداعب جفونه - تبادلت الأشباح المواقع، تغيرت الملامح في عينيه، أصبح العدد أقل. باقتراب الفجر سكنت الرقصات - هدأت الحركات - بدأ الاطمئنان يتكشف - اختفت أغصان كثيرة من شجرة الهم - حاول أن يفتح عينيه ليأنس بعد الضيق.

غلب النعاس والفكر الشارد،

لم يكد الخاطر الليلي الأول يقترب من خياله - من نفس بعد المسافة - الباب يقرع بشدة. وربما الأشباح تريد الخروج بعد سهرة شعواء وقد عاودوا التكيل النفسى بحفيد آدم عليه يرتجف ويسقط في بحر اليأس والخوف!!

فيتحرك في دنياء متلفتاً ملقوفاً بالوهم غير عابى - بتعمير ولا بناء متسترا بالعزلة والخفاء.. قام من نومه فزعاً، ما تزال بقايا من كأس الليل عالقة بقلبه، جسده فيه بقية من ارتجاف. كادت الشمس تلامس بأشعتها الأرض - بين برودة الليل ودفء النهار الناشء.. وقف أمام أبيه يحدثه. تصارعت أنفاسه فجأة..

نظر حوله بفراية، استقبل السقف بعيون يملؤها الشغف واللهفة، زحف العرق من جوفه لجبينه وصدره ومناكبه، ارتشحت ملايسه عرقاً بفراية، مد رجليه الموجهتين جذبهما إلى تحته. مال لجنيه الایسر تحول للجانب الأيمن، نادى بأسماء قديحة وقائمة.. يارب توقف الكلام، الأنفاس تتسارع وتتصارع - أريد أن أستريح - همس دار الكلام حوله، أستمع في انصاف دقيق، بدأ النفس يهدأ - انتهت الأزمة! تحركت الأشباح بقوة، ذهبوا وجاءوا، تدافعوا بأشياء غير معهوده. صاح بعضهم فرحاً - بكى آخرون حزناً..

مد كبيرهم يده ليستخرج شيئاً ضخماً قام مسروراً مفتبهاً إيما غبطة.. ها هي سليمة جلس بجوار الحائط باكياً - هنيئاً لك العبور العظيم!!

اقترب ليبدأ حواراً مع والده من جديد شمس جديدة ونهار سعيد.. فجأة لم يجد غير جسد بلا حراك، كان القلق أشباحاً حضرت بليل لتخرج معهم الروح في هدوء كما دخلت.

لتواصل الحوار من مكان هادئ ■

أدب وفت



ذكرى

إلى روح عاشقة الحرية والإبداع

حسن فتح الباب

في هدأة الليل المضي بالسواد
 كأنه إشراق المداد
 لشاعر قد اشترى أساه بالسهاد
 كثرة الجواد
 ملاه فارس ملثم وحيد
 كرجفة الميلاد
 غدت لي الذكرى كطفل في المهاد
 فانساب يشدو راقصا سيرب النجوم
 لكرى لقاء عابر مبهر
 ما كاد يشفيني من الشroud
 حتى استحللت غيمة
 زرقاء مالت للوداع
 لم يبق غير قطرتين من مطر
 وحقتى شباب
 وومضتين من يراع
 لم يبق إلا بعض أنفاس

أدب وفد



جرابٍ والتماع
 فى مقلتي نجوى شعاع من لقاء
 وخفقتا شراع
 ما عاد لى إلا بقايا أغنية
 وطيف أمنيّه
 كأنه سراب
 حفيف ريح حدثت عن غربتى
 رفيف ما استبقيت من حريتى
 أثات فلاح فصيح
 أقسم لا يملأ لا يثور
 عزيز مؤال لراع عاشق لا ير عوى
 صدى نواح شاعر مدجج بشجوه شرود:
 (وإنى لتعرونى لنكراك هزة
 كما انتفض العصفور بالله القطر
 فيا حبها زدى جوى كل ليلة
 ويا سلوة الأيام موعدك الحشر)

أدب وفد



ابن سنوحى.. لا يكتب وصية

عبد المنعم حسن

نبذة تاريخية (بمصرف)
وحين جردت العصابة أولى القوة
أبناء منف من أقواتهم
وخسفت بهم
فر سنوحى إلى مواطن البدو
... وعاش بينهم
وهو دائم الحنين لنسيم النيل
إلى أن عاد



ولكنهم فى زوارق الموت ذهبوا
فما زال فرعون وهامان وقارون
يقطعون عليهم الطريق إلى النيل
حيث خبزهم
فلم يكن أمامهم سوى ظلمة البحر
إنهم أبناء سنوحى...
النيل يتكرلهم
والبحر ينطع وصاياهم

أدب وفن



ملفوفاً فى أكفان الملح أعود
يسبقنى صخب البحر الحامل
صرخة بدنى المفعم من
جرعات الموج ومن دفقات اليود
مغموراً فى طبقات العتمة
أرفع كفاً جاهد أن يخترق
سدول الليل القابع
فى قرينتنا يمتع عنا عطر الجود
أقمار سعود
وهبتنا زمناً بالمتزّه عن
أرغفة يتامى
ثياب أياى
ألقي فوق رؤوس القوم الـ عقوا
حفنة برّ
تزهو بعض سنابل
والمنصود
وجود..
والغيطان ولود
مقهوراً أطرح فوق حشائش
شط برم التسلل
من جوعته..
والنكود
ينكرنى ضوء الشمس المعتم
فى رابية القيصر
يدهم جسدى فى سقطته
صلف السلك الشائك
والأختام..
وصك حدود



عاقبتى - رب الجنّد - لأنى
لم أتبعه وعلم الضاد الزائف

أدب وفد



يرفع في الهيجاء
أمام ملأى الفرس
فعدت إلى آفاق النيل
أطير في تابوت
وأنا المدفوع إليه
لأبني في الصحراء بيوت
وأرفع في قاعات الحكمة
ما وهبتني كف الله
على الملوكوت



راودنى - رب القنم -
وما يملك يمين كفيل
أن يجعلنى فى حاشية
رييب العرش
وليس على سوى أن أقف
على الأبواب
أغلق أغمض
عما هيا من أسباب
نخاس كهاب
وأنا المدفوع إليه بما املك من الأزميل
ومن أسفار النيل
وما يهمسه البردى وبواكير
الكون الخارج من شرنقة الليل
فراشة نور تسعى بالترتيل



مطرودا من جنتك
أيا فرعون النهر
وطريداً في أسئلة السعى
يداهم خبزي كل بغاث الطير
أتنفس عسسا
يمرح في أوردة المصر
ولا أملك فصاحة زارع
يشكو للمتولى

أدب ونقد

من أغوات القصر
فخرجت بليل
وفراشى خالي
إلا من سمة الأب .
«العابرة» ذات ظهيرة يوم قانظ
فوق مياه قناة الصبر
ليطيح القهر
وخرجت بليل...
أحمل أكليل الأب العاجز
فوق الرأس
ومن أيقونة أمي
ما يحميني من دركيّ البر



وها أنذا...
مخفوقاً في عريات الثلج
ملفوفاً في أكفان الملح
أعود
مطروحاً فوق الهرم العشب
الوحد وتحت سماء القيم
القسط... أحذية جنود
أبصركم..
أعجاز نخيل خالي
من ثمرات فنيت من أسراب الدود
أبصركم..
يا حيات تلفف ما تصنعه
أكف البررة ومساكين السعي
وتوقد في خصباء الطين
لتمحق عرش الحق
وتمنع عنا
كفاف الجود
أبصركم

وأنا الشاهد
والمشهود

أدب وفن

حلول واتحــاد

مختار غالى

لو أنك تسكن فيها
تتفجر بها .. وحياة
حتى تصعد فى ألق الأغصان إلى القمة
وهناك .. تخضل.. وتزهو..
وهناك توترت (١) فيك سماوات الكلمة

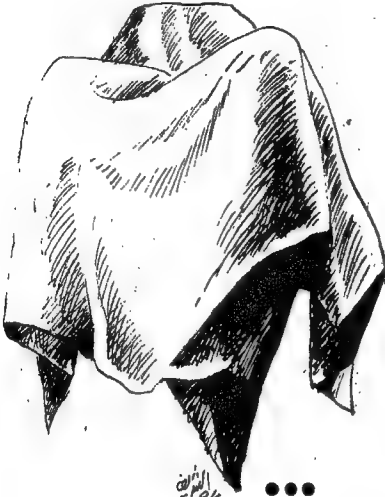
...

لو سكنت فيك
يتبدل فيك النسخ..
وتصبح لا شيء
تتلاشي.. فتين..
تمحو ذاتك ذاتك
لا شيء يساوى كل الأشياء
فالكلمة أنت..
وأنت الكلمة ..

...

ما ذا لو جاوزت الحد..
وغادرت وعاء الطين
وانحرف النسخ اللاعب فيك..
إلى الاستيطان
فى جزر نائية .. نائية..
لا يعرفها إنسان
فيها أنهار.. من أين لم يتغير طعمه
فيها أنهار من خمر الكلمة؟

أدب ونقد



يا قمر البهجة .. من ألف زمان وزمان
 وأنا بين يديك.. أصلى.. وأنا جيك
 يا قمر البهية.. أرجوك .. وأرجوك
 ثبت شلالات الضوء المنهمرة من فيك
 من حل جهات الروح.. أنا ذيك.. أنا ذيك...
 عن الأقصى .. للأقصى..
 في الأفاق الشاسعة بواذك..
 فلست بدونك شيئا
 فرنا أنت.. وأنت أنا
 اثنان .. افترقا في ظل هيولى وسديم
 وتلاقينا .. يا نواره قلبي..
 في متسع..
 من أفواف(٢) الكلمة

أدب ونقد (١) التأريث: الإغراء بين القوم وتأريثت اتقدت
 (٢) الضوف بالضم القشرة التي تكون على حبة القلب والنواة دون لحمه.



نصف الصبايات

النوى الجنابى

أمضى
على مضض من الوجع
حلما غره الترحال
خلف موائد القمر
... يمد القط حيناً
وحيثما يصطفى السكون
تحت نوافذ الضجر
يتفشاها
يقيم عرس الخرافة
ما بين نصف الصبايات
إنفلاق المدى
وانفتاح بوابات المنفى
لها إمتداد الريح
بدء إرهابات العشق
تختبئ بأضربة الوجع
جسدا بلا رأس
وأكتافا بلا أذرع
لم يكن لها البدء

أدب وفد

في مدارات الرغبة
 والوله الشبقي
 تستحيل أنثى
 لم تنهي بعد
 تشف عن المزعج النهر المهاجر
 خلف دويمات البحر
 وانحصر من ماء وطمر
 تنهل منه السواقي
 بقبشة الفجر الوميض
 تصحو الديار التي
 آلت إلى الفسق البعيد
 تفسل الجرح بالنتار
 وتسبح في نهر من جليد
 هي شهقة الكون تعلق
 تشف عن وجه الهيولي
 وأنصاب الرغبة على خرائط الجسد
 توقظ مكنون البعث
 ولهات الحلم في ظلمات ثلاث
 نرف الصبايات
 إنفلاق المدى
 وانفتاح بوابات المنفى

أدب وفت

منتدى الأصدقاء

سطل اللين..

تقطع المسافة كل صباح من قريتها الصغيرة إلى المدينة.. تمشى أو تركب.. تحمل فوق رأسها أو في يدها سطل اللين المغطى بقطعة من القماش الأبيض.. ومعه المكيال.
الفتاة الصغيرة في الشوارع الكبيرة تسير.. عيونها ترسل نظرات حرمان أو اشتها إلى كل شيء حولها.. تنادى أو تطرق الأبواب.. تملأ المكيال أو تنصصه.. وتحصل على النقود.. إلى آخرين تنتقل .. في جيب جلبابها تزايد النقود؛ وفي السطل يقل اللين.. وتسير بين كل خطوة وأخرى تتحسس النقود.!!

من شارع إلى آخر؛ ومن بيت إلى آخر تنتقل .. ينقضى معظم النهار والسطل مازال أكثر أو أقل من نصفه فيكسي الخوف ملامحها.!!

تدخل أحد الأزقة.. رمال وحصى، ويقاها هدم أو بناء على جانبيه.. تتعثر قدمها .. كاد السطل أن يسقط من فوق رأسها الصغير .. على الرصيف يجلس أحد عمال البناء أو الهدم ينتظر أو يستريح .. ينهض مسرعاً ، يسند للسطل فوق رأسها .. تمنحه ابتسامة شكر أو امتنان، وتمضى.. يتابعها ببصره إلى أن تفيق..

تدور في الشوارع .. قليلة الخبرة لتجد نفسها تعود إلى نفس الزقاق..
العامل مازال جالساً في مكانه .. ينتظر أو يفكر .. تتعثر عيناه بها .. ينهض وإقفا .. تقترب منه .. يقترب منها .. يتفحص ملامحها.. تراقص في عينيه .. الرغبة .. تصعد إلى عقله .. تلح .. يستوقفها .. ويسرعه يمد يده في جيبه ويخرج بعض النقود .. يضعها في يدها فتتهلل أساريرها .. وقبل أن تعد يدها لتتزل السطل يمسك بيدها .. يحكم قبضته عليها:

(لا أريد لبناً.. تعالى معي..)

(إلى أين..؟)

(إلى مكان تبيعين فيه كل اللين الذي معك..!!)

يحمل السطل عنها ويسير .. تسير بجواره .. لا يتكلم .. لا تتكلم ..

يتمعدان يقتربان من مكان ناء لا تظهر فيه سوى أكوام عالية من القمامة والمخلفات يضع السطل على الأرض.. تتناثر بعض النقود من جيب جلبابها .. تطير قطعة القماش.. وتتجمع جيوش الذباب تحيط أو تتساقط في اللين.. و.. و..

رمزى بهي الدين - الإسكندرية

آدب وفن

الطوفان

تناهى إلى علم عبد المتجلى أن طوفان نوح وصل إلى قريتهم وجاب عاليها
واطيلها وأغرق الفساد والمفسدين. والقهر والظالمين. صعد عبد المتجلى فوق
التنوير وراح يهلل ويكبر: الله أكبر الله أكبر. لكزته أم السعد التي قزعت من نومها
على صوته الأجلح. فلم عبد المتجلى يفرك عينيه وتوجه إلى الصمام مهروكاً لقد
كان عبد المتجلى على وشك أن يقول ■

زكريا باهى

الموت على غيز الوضع الصح

لم يعد عبد المتجلى يطبق لا ما حوله ولا من حوله. لا الأشياء ولا البشر. لا
الشمس ولا القمر. لا الليل ولا النهار. لا مانشيتات الصحف ولا نشرات الأخبار.
حتى اكتشف عبد المتجلى السر في لحظة تجلى لم يعد يطبق حتى نفسه. سألته
أم السعد عن سبب إكتنابه. أحس أنها تقدم له مراثية عميقة - غير مسبقة اليان
والشجن - لذاته وللجغرافيا والتاريخ. حذق عبد المتجلى في المرأة وتقياً ويصق
ثم أنكفأ على بطنه ومات ■

زكريا باهى

عويل الحنين

(لماذا كل هذا الصمت الطويل)

(السهاد الأئين)

ما الآن وقت مزاح

أيها الرقيق اللثيم

أنت الوحيد العظيم بحالي

فكن كعهدك هذا العظيم

أدب ونقد

وكن لي عند السماء الشفيح
سأضيع
نار اللفة في أوصالي والطريق
ما بين دارى ودار الحبيب بعيد
وزماني برغم عويل الحنين
أصم ضريع عنيد
فأيها البدر الطالع
تعلم لست بالطامع في ملك لا يبلى
ولا جنة المأوى
وحاشا لله إن فكرت سرا
في نظرة من وجه المولى
فلست بالمغامر بالمقامر
طامع في الشفاء لقاء بلا انقطاع ...
فأنا ولو صانف نوح لموع عيني غرقا
أو ذاقا صباة الخليل احترقا
أو حملت الجبال ما أحمله
جعلت لكَا وخر موسى صغقا..
فأذهب ولا تغب أيها الخليل
وأنتى بالبخارة
الضياء إشارة دليل قبول الرجاء
ولا تنس حلة البهاء
وأعلم المعروف في دنيا العشاق لا يضيع هباء
أذهب ولا تغب
مشتاق أنا يكفيني التعذيب
فاسبق البراق ساطل قعيدا
ما بين شطرى الانتظار والأشواق
فلا تغب وكن أنت الحنون
فلا تجعلني أكمل عمري بحذاء الجنون

أحمد مصطفى سعيد

عضو مجلس إدارة نادى أدب قويس

أدب وقف



تشييد

سأشيد ناطحة سحاب وأطلق عليها نفسي في الوجود ■

أحمد إبراهيم الدسوقي

أدب وفن

يا هاجر

ويكفــــــــــــــــيك دوائى
ى وســــــــــــــــلى ورجــــــــــــــــائى
وإذا شئت شقــــــــــــــــقائى
لا ترى فــــــــــــــــيه لــــــــــــــــقائى
ومعائى فى التــــــــــــــــنائى
فــــــــــــــــيك، وأضحك من بكائى
لاى يرضــــــــــــــــاه لــــــــــــــــائى
وكــــــــــــــــما تدرى وقــــــــــــــــائى

منك يا هاجــــــــــــــــر دائى
يا من روحى، ونــــــــــــــــيــــــــــــــــا
أنت إن شئت نــــــــــــــــعيمى
ليس من عــــــــــــــــمــــــــــــــــبرى يوم
وحــــــــــــــــياتى فى التــــــــــــــــذائى
نم على تــــــــــــــــسيان ســــــــــــــــهدى
كل ما ترضــــــــــــــــاه يا مــــــــــــــــو
وكــــــــــــــــما تعلم حــــــــــــــــبى

الإمعة

